# ИСКУССТВО КИНО

№7/8 **2018** www.kinoart.ru

7/8

МУРАТОВА_**4–67**
КАННЫ_**69–186**
ГОДАР_**189, 205, 258–313**

**Ларс фон Триер. Возвращение_174**

Маленькая Кира с куклами.

Не правда ли эта фотография похожа
на кадр из фильмов Муратовой?

6 июня 2018 года умерла Кира Муратова. Наш Данте, как написала о ней Людмила Петрушевская. Номер «ИК» открывают уникальные, впервые опубликованные материалы – неосуществленный режиссерский сценарий по тексту Ренаты Литвиновой; новелла Муратовой «Девушка с книгой в руках» (для альманаха), также оставшаяся в домашнем архиве. Муж Киры Георгиевны художник Евгений Голубенко прислал в редакцию письмо председателя Госкино Баскакова, который отчитал режиссера за эту новеллу и, не чуя трагифарса, пожелал ей впредь не самой писать, а заняться экранизацией классики.

О Муратовой говорят в этом номере выдающиеся авторы, не киношники. Для кинематографистов, если быть честными, она была слишком радикальной и, за исключением двух-трех фильмов в обширной фильмографии, неизменно чужой.

Рецензионный блок посвящен Каннскому фестивалю. Статьи о фильмах-призерах (но не только) основного и параллельных конкурсов впервые предваряются рассказом члена главного жюри о том, «как это было»: Андрей Звягинцев поведал о всегдашнем ритуале решающего обсуждения и подсчета голосов.

Третья тема номера – майская революция 1968 года. Она осмысляется «здесь и теперь» в разных жанрах и контекстах. Голоса агентов того времени – первые публикации в России текстов Жан-Люка Годара и Ги Дебора – входят в диалог или контрапункт с анализом последнего фильма Годара «Книга образа»; с рефлексией российского режиссера Дмитрия Волкострелова; с неожиданным восприятием 1968 года в интернете. А разговор с Борисом Гройсом акцентирует внимание на сегодняшней ситуации в искусстве, в социуме, связанной, напрямую или опосредованно, с уроками той революции.

На обложке: кадр из фильма «Дом, который построил Джек», режиссер Ларс фон Триер

## ИМЕНА


7 КИРА МУРАТОВА
**ДЕВУШКА С КНИГОЙ В РУКАХ**
Сценарий

19 **ПАМЯТИ КИРЫ МУРАТОВОЙ**
СЕРГЕЙ БРАТКОВ, АНАТОЛИЙ ВАСИЛЬЕВ, БОРИС МИХАЙЛОВ, ЛЮДМИЛА ПЕТРУШЕВСКАЯ, ВАЛЕНТИН СИЛЬВЕСТРОВ

26 КИРА МУРАТОВА
**ДОБРАЯ КЛАВДИЯ, ЗЛАЯ ФАИНА**
Режиссерская разработка по сценарию Ренаты Литвиновой


## РЕПЕРТУАР


69 АНДРЕЙ ЗВЯГИНЦЕВ
**ДЕСЯТЫЙ ЭЛЕМЕНТ**
Монолог члена каннского жюри

74 ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
**АНАРХИСТ**
«Магазинные воришки», режиссер Хирокадзу Корээда

80 СЕРГЕЙ ЦЫРКУН
**ЯПОНСКИЙ БОГ КИНО**
По поводу фильма «Магазинные воришки»

88 АЛЕКСЕЙ МЕДВЕДЕВ
**ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЕ ПЕРЕМЕННЫЕ**
«Пылающий», режиссер Ли Чхан Дон

92 ЛИ ЧХАН ДОН – О ЧЖОН МИ
**ТАНЕЦ В ПОИСКАХ СМЫСЛА ЖИЗНИ**
«Пылающий», режиссер Ли Чхан Дон

95 ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ
**В СУХОМ ОСТАТКЕ**
«Пепел белоснежен», режиссер Цзя Чжанкэ

99 ЕГОР МОСКВИТИН
**В ОЖИДАНИИ ГЕТТО**
«Черный клановец», режиссер Спайк Ли

107 АНТОН ДОЛИН
**БРАТЬЯ**
«Счастливый Лазарь», режиссер Аличе Рорвахер

112 АЛИЧЕ РОРВАХЕР
**БЮРО НАХОДОК**
Беседу ведет Паоло Перроне

121 АНДРЕЙ ПЛАХОВ, ЕЛЕНА ПЛАХОВА
**ЧЕЛОВЕЧЕСТВО КАК СОБАЧЕСТВО**
«Догмен», режиссер Маттео Гарроне

125 ЛАРИСА МАЛЮКОВА
**РОМАН-БАЛЛАДА**
«Холодная война», режиссер Павел Павликовский

132 ЗИНАИДА ПРОНЧЕНКО
**НА ОСТРИЕ**
«Нож в сердце», режиссер Ян Гонсалес

135 НИНА ЦЫРКУН
**ИСПЫТАТЕЛЬНЫЙ СРОК**
«Девочка», режиссер Люкас Донт

139 ИГОРЬ СУКМАНОВ
**СКРЫТОЕ**
«Три лица», режиссер Джафар Панахи

145 ВАДИМ РУТКОВСКИЙ
**ОБЩЕСТВЕННЫЕ ПОРОКИ, ЧАСТНЫЕ ДОБРОДЕТЕЛИ**
«Капернаум», режиссер Надин Лабаки

149 ДМИТРИЙ ДЕСЯТЕРИК
**ТРЕТЬЕСТЕПЕННЫЕ ЛЮДИ**
«Донбасс», режиссер Сергей Лозница

155 ЕЛЕНА СМОЛИНА
**ТАМОЖЕННЫЙ СОЮЗ**
«Граница», режиссер Али Аббаси

159 ЕВГЕНИЙ МАЙЗЕЛЬ
**ОЛИМПИЙСКИЕ ИГРЫ**
«Дьямантину», режиссеры Габриел Абрантеш, Даниэль Шмидт

165 ДЕНИС КАТАЕВ
**ПОСЛЕДНЯЯ ДИСКОТЕКА**
«Экстаз», режиссер Гаспар Ноэ

170 ОЛЬГА ШАКИНА
**РЫЦАРЬ НЕЗРЕЛОГО ОБРАЗА**
«Человек, который убил Дон Кихота», режиссер Терри Гиллиам

174 АНТОН ДОЛИН
**ЗАПИСКИ ИЗ МЕРТВОГО ДОМА**
«Дом, который построил Джек», режиссер Ларс фон Триер

## ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

189 ЛЕВ КАРАХАН
**СКВОЗЬ ТЕМНЫЕ ОЧКИ**
«Книга образа», режиссер Жан-Люк Годар

205 **ОЧЕРЕДЬ К ГОДАРУ**
Пресс-конференция режиссера по FaceTime

213 ДМИТРИЙ ВОЛКОСТРЕЛОВ:
**«РАЗ ЭТО ПРО НАС, ТОГДА ВСЕ-ТАКИ ГОДАР»**
Беседу ведет Зара Абдуллаева

221 ГИ ДЕБОР
**ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ К СОЗДАНИЮ ЕДИНОЙ РЕВОЛЮЦИОННОЙ ПРОГРАММЫ**

228 ПЬЕР КАНЖУЭР, ГИ ДЕБОР
**ПОСЛАНИЕ ПАРИЖСКОГО КОМИТЕТА СИТУАЦИОНИСТСКОГО ИНТЕРНАЦИОНАЛА ЧЛЕНАМ СИ И ТОВАРИЩАМ, ПОДДЕРЖАВШИМ НАШИ ТЕЗИСЫ**

234 ГАЛИНА ЗВЕРЕВА
**1968-Й В СЕТИ И МЕДИА**

246 БОРИС ГРОЙС:
**«ЭТО БЫЛА РЕВОЛЮЦИЯ ЖИЗНИ»**
Беседу ведет Зара Абдуллаева

## ЧТЕНИЕ

259 ЖАН-ЛЮК ГОДАР
**ПО ПОВОДУ «ВЛАДИМИРА И РОЗЫ»**

271 **МАНИФЕСТ**
В связи с показом фильма «Китаянка» на Авиньонском фестивале в июле 1967 года

271 **ВОЕВАТЬ НА ДВА ФРОНТА**
Беседу ведут корреспонденты «Кайе дю синема» Жак Бонтан, Жан-Луи Комолли, Мишель Делайе, Жан Нарбони

286 **«ИЗ ВВЕДЕНИЯ В ИСТИННУЮ ИСТОРИЮ КИНО»**

304 **КНИГИ И Я**
Беседу ведет Пьер Ассулин

311 ЖАН-ЛЮК ГОДАР – ЖАН-МАРИ ЛЕКЛЕЗИО
**ЛИЦОМ К ЛИЦУ**
В беседе принимают участие журналисты еженедельника «Экспресс» Ален Жуффруа и Франсуа Ботт

316 SUMMARY

Кира Муратова с дедушкой
Александром Коротковым,
полковником царской армии

Фотографии из семейного архива

Кира Муратова

# ДЕВУШКА С КНИГОЙ В РУКАХ

## Японский вариант

Новелла написана в середине 70-х. Предполагалось, что она станет продолжением черно-белой новеллы Сергея Попова в будущем «Астеническом синдроме». Однако от этой идеи Кира Муратова отказалась в пользу текста Александра Черных. В 2013 году она переписала финал «Девушки...», которая должна была стать частью альманаха. Авторы других историй – Евгений Голубенко и Сергей Четвертков. Проект не состоялся.

Пляж. Весенний. Пустынный. В поле зрения человек десять. Девушка Надя бежит, размахивая сумкой, перепрыгивая с камня на камень. Как резвый ребенок. Вот устала, идет медленно, напевает. Мерно размахивает сумкой, улыбается. Замечает на пляже знакомую. Подошла, села рядом на лежак, рассмеялась.

– Привет!

Та открыла глаза, улыбнулась, села. Молчат, улыбаются, разглядывают друг друга.

– Я слышала, ты замуж вышла? – спрашивает Надя.

– Да, уже две недели, – отвечает знакомая и снова ложится на спину, прикрывая глаза рукой. – Все никак привыкнуть не могу. А уже две недели.

Надя смотрит на нее серьезно, внимательно. Спрашивает:

– Ты… счастлива?

– Ой!.. Ничего не разрешает! – говорит, не отводя руки от глаз, лежащая. – Брови-ресницы не разрешает красить. Ногти не разрешает лаком покрывать. Простой парень. Совсем простой парень.

Надя изумленно раскрывает глаза.

– В Ленинграде были вот эти две недели, – продолжает та. – Я сначала взяла отпуск на месяц. Потом передумала. Завтра на работу выхожу. Ну мы за эти две недели все там облазили. Все музеи. Ой! Знаешь комнаты Екатерины Второй? – Она открыла глаза, села. – Там нам тапочки дали! (*Оживилась.*) Пол там блестит–блестит! Здорово! А ты замуж не собираешься пока?

– Я? – Надя загадочно улыбнулась в ответ.

– А, вообще-то, неинтересно, я тебе скажу. Преувеличивают, – разочарованно подытожила знакомая. И снова откинулась на спину и прикрыла глаза кистью руки.

←
Кира Муратова
и Евгений Голубенко

– Чего уж интересного… – вмешалась в разговор сидевшая на соседнем лежаке спиной к ним посторонняя женщина. – Вот мы, – сказала она, оборачиваясь. – Например, мы. Пять лет мы прожили хорошо. Потом он стал играть в пинг-понг… и… мне стали говорить одно-другое…

Надя зажмуривает глаза, быстро-быстро мотает головой, вскакивает и убегает, не дослушав.

– Я спешу! Я спешу! Пока! Пока! – кричит она издали, помахав рукой.

Она бежит вдоль пляжа. Долго-долго бежит.

***

Подбежав к кинотеатру, Надя встречает другую свою подругу. Та выходит со своим спутником из кинотеатра. (Это красивая, высокая, крупная женщина, гораздо старше нашей девушки. Такой когда-то была Нонна Мордюкова.) Они говорят Наде, что ушли не досмотрев, потому что фильм тяжелый. Надя все же занимает очередь в кассу. Мы оставляем ее и уходим с подругой Лидой и ее спутником.

– Не понимаю, зачем такое кино, которое грустное, – говорит он. – Мне и без того неважно. Я на службе устал, развлечься хочу, музыку послушать, душой отойти, красивое посмотреть, а тут опять… ходят, ноют, хоронят, разговаривают про всякое.

– Леша, ты устал! – Она прижимается к нему, утыкается на мгновение в его куртку, смеется: – Леша, как я люблю тебя, Леша, вот сейчас бы умереть. Леша, у тебя лицо… Ты похож на ангела!

– Люби меня меньше, – говорит он и ласково усмехается. – Правда, люби меня меньше, так будет лучше и мне, и тебе. Люби меня меньше, ей-богу, – глаза его смотрят успокаивающе и снисходительно.

– Я не умею, – упавшим голосом говорит Лида. – Это все равно как я советовала бы тебе любить меня больше.

– Я научу тебя… – Он пытается сделать вид, будто шутит. – Я научу тебя, и все будет хорошо. Все будет в порядке. Люби меня меньше, вот что.

– А кого ты любишь? – спрашивает она резко. – Кого ты любишь сильно? Жену ты любишь сильно?

– Да тоже так же, – сказал он. – Так же, – и вздохнул от мгновенно нахлынувшей скуки. Не то скуки, не то усталости.

– Тогда не садись рядом со мной! – громко зашептала Лида. – Не прикасайся, не смотри на меня… Не смей!

Она с трудом переводила дыхание.

– Ну, малыш, – сказал он. – Это нереально.

– Ненавижу, – сказала она.

– Ну вот видишь, не сходи с ума. Ты сошла с ума. Ты сумасшедшая. Возьми себя в руки.

– Я хочу тебя видеть, – шептала она. – Сегодня. Не так. Не здесь.

– Отпадает, – сказал он, помедлив.

– Почему?

– Обстоятельства.

– Какие? Ненавижу.

– Всякие.

– Какие?! Я люблю тебя! А ты?

– Что за слова? – сказал он. – Непонятные.

– Не разговаривай со мной так, – оборвала она.

– Я со всеми так разговариваю.

– Плевать мне на всех. Со мной разговаривай нежно.

Он помолчал, задумчиво глядя на нее, сказал примирительно:

– Какое красивое у тебя платье.

Не то примирительно, не то насмешливо.

– Прекрати! – взорвалась она. – Ты думаешь, если ты меня со всех сторон ощупал, так ты меня теперь знаешь?!

– Лида, – он берет ее за плечи, сжимает и отпускает. – Лида, завтра мы встретимся и обо всем поговорим. Спокойно. Сейчас ни ты, ни я не в состоянии. Лида, есть вещи необратимые, ты же умная, ты успокойся.

– Не хочу я, не могу я, не хочу я завтра! Не могу успокоиться! Сейчас говори! Сейчас! – рыдает.

– Ну слушай тогда, – раздраженно говорит он и продолжает раздельно и жестко: – Мне не нравятся эти сладострастно жестокие игры, когда ссоры разжигают желание, когда обиды обостряют удовольствие. Я в них играл много и долго, но это мне никогда не нравилось. А с тобой иначе не бывает. Ты так устроена. Ты говоришь «люблю» и «ненавижу», и опять «люблю», и опять «ненавижу». А это все слова. Красивые и злые. Ты прости меня, Лида. Ты успокойся. Все пройдет и все забудется.

Он коротко прикоснулся губами к ее виску и пошел, убыстряя шаг.

***

Лида (та самая, которая как Нонна Мордюкова) склонилась над спящим в кроватке ребенком – девочкой лет пяти. Целует спящую девочку.

Чья-то рука ложится на ее плечо, тянет ее локоть. Лида распрямляется. Теперь видно, что она в спальне детского сада, среди кроваток со спящими детьми.

Надя, теперь в белом халате, прижав палец к губам, тянет ее за руку, вытягивает из помещения. Они медленно прохаживаются вдоль окон, где спящие дети. Лида идет рядом с Надей, вперив неподвижный взгляд в землю, сжимая и разжимая руки так, чтобы пальцы хрустели.

– Ты позвони пойди ему, – внушает она. – Мой голос она знает. А ты вызови его и… пусть он придет. Мне надо с ним еще раз поговорить.

Она остановилась посреди аллеи.

– Хорошо, – Надя кивнула, как маленькая услужливая фея, которая охотно выполняет поручения.

Она кивнула и повернулась, чтобы идти, но:

– Нет! Не ходи! – остановил ее властный голос подруги. – Погоди. Я подумаю… – Лида усмехнулась. – Раньше было проще. В аптеке продавали яд. Тебе смешно смотреть на меня? А?

Девушка тихо покачала головой.

– Ты чего всегда с книгой ходишь? – спросила Лида. В голосе ее прозвенело раздражение. Она увидела наконец перед собой реальный предмет, на котором можно выместить досаду. – Что ты хочешь этим показать? Превосходство?

Надя покачала головой.

– Я читаю, – неторопливо сказала она.

– Я тоже читаю. Но я не хожу всегда с книгой в руках… как будто… как будто…

Девушка смотрела на нее терпеливо. Все так же серьезно.

Подруга оборвала себя на полуслове, взяла ее руку и, крепко стиснув на мгновение, отпустила.

– Открой семидесятую страницу, – приказала она. – Читай с одиннадцатой строчки.

Надя нашла и читает вслух. После первой фразы приостановилась, вопросительно глядит на подругу – та кивком просит продолжать.

– «Когда он должен был приехать, было неизвестно, и, разговаривая по телефону с ним, она пыталась показать, что это и не важно. То есть она, напротив, советовала не спешить и развлекаться там получше. Сама же она, к своей досаде и даже ужасу, думала о нем постоянно. И потому, разговаривая по телефону, она смеялась серебристым голосом и вместо «до свидания» сказала «прощай». И все это воркование и серебристый смех означали борьбу, поединок самолюбий. Это было неприятно, и это было впервые между ними. Это означало новый вид взаимоотношений, не вполне искренних как прежде, а рассчитанных и расчетливых. Начиналось соизмерение и взвешивание, кто кого больше любит, и, как ни странно, получалось так, будто кто любит сильнее, тот унижен и побежден, а кто любит меньше, тот выигрывает и побеждает. Это уже была как бы игра, но игра невеселая, потому что как выиграть, так и проиграть в этой игре было горько, но и прекратить игру не было возможности. Положив телефонную трубку, она ощутила неприятное удовлетворение от того, что ни разу не сорвалась ни голосом, ни словом. Нет, один раз сорвалась все же, позволив себе сказать ему маленькую колкость. Он казался печален. В меру печален. А в общем-то доволен своей жизнью, своей поездкой, а печаль его представлялась продуманной и недостаточной. А затем многое припоминалось. Припоминалась последняя прогулка, когда он не только не подхватил ее руку, боясь, не оступилась бы она на ровном месте, но, напротив, рука его, когда она обхватила ее, оставалась прямой и неподвижной. Он шел, глядя перед собой в пространство. Прежде он почти не отворачивал головы от нее, так что она постоянно даже смеялась над этим. И вот теперь в голове ее бродили мстительные

планы, перемежаясь с приступами отчаяния и порывами всепрощения. Ей казалось необходимым продумать линию своего поведения. То решала она быть холодной и неприступной, то вообще предполагала уехать из города как раз в день его возвращения. Но было ясно, что все это пустое трепыхание, а сложится как-нибудь непредугаданно…»

Надя закрыла книгу, прервав чтение, когда подруга внезапно засмеялась.

– Это тогда же сразу и началось, – сказала Лида, и не было ясно, слушала ли она чтение.

– Когда он был у меня. В первый раз. Позвонила Люся. Жена его позвонила. Позвонила мне. Как было условлено. В тринадцать ноль-ноль. Она моя подруга… Она… совсем другой человек. Телефон разрывается. Я говорю ему: это Люся звонит. Ну так ответь, говорит. Я говорю: не могу я. Как я с ней буду разговаривать? Я не могу. Можешь, говорит. И верно. Смогла. Ну голос прерывается, ну и что? Это же не видеотелефон. А для него-то какой спектакль! Стоит, наблюдает. Вот тут я и остервенела к нему, – она засмеялась снова. – От ненависти до любви, говорится, один шаг. Вот мы и топчемся с тех пор в этом маленьком пространстве.

– А мои родители, знаешь, как говорят? «Ну вот ты выросла взрослая, и мы можем наконец развестись без ущерба для твоей психики».

– При чем здесь твои родители! – воскликнула Лида. – Четыре часа, – сказала она без всякого перехода и кивнула в сторону детей.

Дети просыпаются после дневного сна. Кто быстро, кто медленно. Одеваются, плачут, смеются, разговаривают, дерутся, поют, играют. Надя пытается ими руководить. Иногда довольно успешно. Лида, взяв дочку на руки, уносит ее в дальний угол сада и, усадив на скамейку, достает из сумки еду. Она смотрит на жующую девочку, на ее розовые круглые щеки, и на лице ее появляется специфическое материнское выражение: смесь внимательной настороженности и спокойного удовлетворения.

– Жуй-глотай, – говорит она тихо.

– А ты песню пой, – возражает девочка с набитым ртом.

– Когда я ем, я глух и нем, – говорит мать.

– Когда я кушаю, я говорю и слушаю, – отвечает девочка. – Песню пой.

– «В лесу родилась елочка. В лесу она росла…»

Дойдя до слов «Чу! Снег по лесу частому…», мать приостанавливается.

– Пой-пой, – осторожно говорит девочка. – Ты ведь знаешь докуда. До лошадки мохноногой.

– «Везет лошадка дровенки, а в дровнях мужичок…»

Тут девочка замахала руками.

– Хватит! Хватит! «Теперь она нарядная»! Ты же знаешь!

– Это неправильно, – упрямо говорит мать. – Надо спеть про то, как срубил он нашу елочку под самый…

– Нет-нет-нет! Про корешок не надо!

Девочка прижимает ладонь к маминым губам.

– Ну хорошо, – говорит мать. – Тогда песня кончилась. Жуй-глотай.

– Спой, как она нарядная на праздник к нам пришла.

– Это невозможно. Это глупо, наконец. Как она могла прийти, если ее не срубили…

– Не надо! Не надо! Не говори про это! Мне елочку жалко!

Губы ее задрожали.

– Раз жалко, значит, не будет никакого праздника. Пусть растет в лесу.

– А я хочу про праздник. Мне нравится.

– Это абсурд, – говорит мать. – Это лицемерие. Это ханжество. Жуй-глотай.

Девочка смирилась.

– Ладно. Сказку теперь. Буду тогда быстро очень жевать. И глотать буду.

Про зеркало волшебное, показывающее тайные мысли, началась сказка. Но девочка тут же перебила и сказала, что хотела бы иметь такое зеркало, чтобы знать все мысли.

– О чем ты думаешь еще? – спрашивала она. – Расскажи мне.

– Я думаю о многом, – пожала плечами мать. – О всяком-разном. Не знаю, о чем именно тебе рассказать. Ну о чем, например? Про что?

– Про лес, – сказала девочка, подумав. – Что ты думаешь про лес? Мне дедушка всегда про лес рассказывал. Ты была в лесу?

– Была.

– Но там же тебя мог кто-нибудь растерзать.

– Ну нет, в таком лесу я не была. Есть такие леса – без зверей.

– Но зайчики там есть?

– Есть.

– А дедушка зайчиков из ружья убивал. Зайчики плохие – они едят деревья.

Девочка вопросительно посмотрела на мать.

– А что же им есть? – возмутилась та. – Они же есть хотят.

– Ну пусть едят капусту, – сказала девочка. – Деревьям больно.

– А капусте не больно? – возразила мать. – Странная логика у тебя.

Девочка пожала плечами.

– Капусту все едят.

– Зимой нет капусты, – объяснила мать. – В лесу вообще нет капусты! Жуй-глотай! Зимой ничего нет. Одни деревья стоят.

– Не кричи на меня, – сказала девочка. – Я не люблю, когда кричат. Пусть пойдут куда-нибудь. Пусть едят мясо.

– Вот это да! – сказала мать. – Они не умеют есть мясо.

– Почему? У них же острые зубы. У них такие остренькие зубки.

– Они не едят животных. Они умеют кушать только растения. И потом, животным же еще больнее, чем деревьям, когда их едят. Ты вот ешь котлету, а о корове ты не подумала? Жуй-глотай.

Губы девочки задрожали.

– Я не буду больше жевать, – тихо сказала она. – Я не буду больше глотать.

Тут к ним подошла Надя, ведя за руку мальчика. Мальчик держал на руках кошку и сразу похвастался:

– А я умею рисовать забор! Только надо сосредоточиться.

Он сел на скамейку и усадил кошку рядом.

Лида и Надя встретились глазами. Надя смотрит вопросительно на старшую подругу.

Лида произносит мягко, как самовнушение:

– Не вздумай никуда звонить. Не вздумай никого вызывать. Я буду еще думать. И некоторое время тебя избегать.

Надя улыбнулась ей в ответ удовлетворенной добродушной улыбкой.

– Ты улыбаешься, как воспитательница, – сказала Лида. – Ты само благоразумие, – и погладила Надю по голове.

– Я кошку больше сегодня люблю, – говорил между тем мальчик. – Потому что я ее гладил сегодня. Я люблю кошку гладить и смотреть ей в глаза… – Он стал показывать, как он гладит кошку. – Я маме объявил, что я кошку больше всех люблю, – продолжал он. – Не маму, не тебя, – сказал он, обращаясь к девушке. – А только кошку. Я маму до крыши люблю. А кошку до неба. Я кошку люблю за то, что у нее вот здесь, – он показал на щеки, – как у львенка, и за то, что она дается гладить.

***

Двое их. Сидят они рядом. Девушка Надя и ее любимый. Это берег моря. Стоят вразнобой деревянные лежаки. Люди сидят, стоят, бродят, разговаривают, молчат.

Море впитывает их взгляды.

Дети смотрят на песок. Взрослые на воду.

Двое никуда не смотрят. Веки их полуопущены. Они одновременно как бы вялым, как бы неохотным, как бы сонным движением поворачиваются друг к другу. Как не по своей воле. Как партнеры в танце, покоряясь лишь им слышимой музыке. Страсть придает их лицам бесстрастное выражение. Их губы сливаются. Они как во сне. Они не касаются друг друга руками. Поцелуй длится, сливаясь с гудком парохода. Его прерывает соскальзывающая с колен девушки раскрытая книга. Они поднимают книгу. Девушка читает вслух, начав с прерванной фразы: «…здесь птицы-сороки и птицы-вороны кричали явственными, четко поставленными голосами. Кора деревьев белая, если береза, розовая, если сосна. Сегодня ручей в лесу среди снега нес льдины, пропитывал ближний снег, складывал льдины на поворотах…»

Девушка прерывает чтение и говорит:

– Сегодня я видела военных. Они так красиво маршировали. И оркестр был. А потом я стала думать о том, как все это странно, что

оружие имеет такую изящную, красивую форму. Как изящен пистолет, правда? И даже винтовка. А пуля такая хорошенькая, гладенькая игрушка, которая летит вращаясь и… ввинчивается в живого человека, превращая его в мертвого или увечного. А мы… вольно или невольно усматриваем красоту в военном строе, выправке, в слаженности действий, направленных на такую странную цель… Я стала обо всем этом так много думать. С тех пор как… я с тобой. Иногда мне кажется, что я все-все на свете понимаю. А ты чем-то расстроен. Тебе не понравилось? Тебе не нравится твоя работа?

Он покачал головой, улыбнулся.

– Наоборот. Мне очень понравилась моя работа. Я усталый просто. Непривычно. Столько всяких вещей, к которым я имею отношение и которые имеют отношение ко мне. И никак пока не могу заняться чем-нибудь одним. Делаю одно – думаю о другом, не могу полностью отдаться одному какому-нибудь занятию. Слишком много компонентов. Устаешь от этого. Надо привыкнуть. Но мне очень интересно. Я постепенно привыкаю.

– Почему ты сидишь спиной к морю? – спрашивает Надя. – Посмотри на море.

Он качает головой.

– Я долго тебя не видел. Ты достала? – спрашивает он.

– Да, я достала. Они в сумке.

Надя потрогала сумку рукой.

Он как будто слушает ее глазами. Смотрит неотрывно близким, нежным взглядом. Все время, пока она говорит, не перебивая, продолжая слушать, прикасается кончиками пальцев к ее говорящим губам, щекам, бровям. Она тоже протягивает руку и гладит его волосы, его щеки, продолжая говорить. Он ловит губами ее пальцы, целует их, продолжая слушать. Потом они долго молчат, прижавшись друг к другу. Изредка он или она меняют позу и снова, заглянув в глаза друг другу, смежают веки и молчат серьезно, проникновенно, слушая волны, слушая бег времени, слушая дыхание друг друга. Бесшумно соскользнув с колен ее, падает в песок книга и, раскрывшись, подставляет ветру свои листы.

– Я думаю, – говорит юноша (*но мы уже не видим его, а только слышим голос*), – я думаю, если бы все люди бывали счастливы, как мы, они бы не ссорились и не воевали.

А вокруг полупустынный весенний пляж. Людей немного. Одеты по-разному. Кто в зимнем, кто в летнем. Люди тянутся к первому весеннему солнцу. Они осторожны, боятся простудиться, сняли пальто, закатали рукава, расстегнули верхние пуговицы рубашек, жакетов, платьев. Другие в физкультурных костюмах и занимаются гимнастикой. Смелые купаются.

Люди трогательны в этом своем еще пугливом желании тепла, яркости света, летней непринужденности поз и движений. Люди в основном молчаливы. Кажется, они сейчас понимают друг друга, и что

говорит море, и что говорит небо, и что говорят камни. И от этого счастья люди молчаливы и лица их выражают мягкость, доброту, доверие.

Девушка Надя и ее возлюбленный по-прежнему, прильнув друг к другу, молчат.

– Ну, что с военкоматом? – не открывая глаза, спрашивает Надя.

– Повторная повестка, – так же с закрытыми глазами отвечает он.

– Могу возненавидеть кого-нибудь, – произносит девушка.

– Не хотелось бы, – говорит юноша.

– Хотелось бы обойтись без ненависти. И вообще без этого всего.

– Как страусы.

– Голову в песок.

Потом Надя открывает замки и молнии своей сумки и вынимает что-то завернутое в косынку с цветочным узором. Кладет узелок на песок. Юноша развязывает узелок, разворачивает и разглаживает косынку. В ней два пистолета лежат рядышком.

– Сейчас? – спрашивает юноша. – Когда?

– Сейчас, – говорит Надя. – Сейчас так хорошо. Так хорошо! На счет три. Я считаю.

Они берут пистолеты, прижимают друг другу к вискам, прижимаются щеками друг к другу.

– Раз, два, три!

Грохот и вспышка взорвали и растерзали их. ◆

Публикация Евгения Голубенко

Уважаемая Кира Георгиевна!

Я внимательно и с большой заинтересованностью прочитал Ваш сценарий «Девушка».

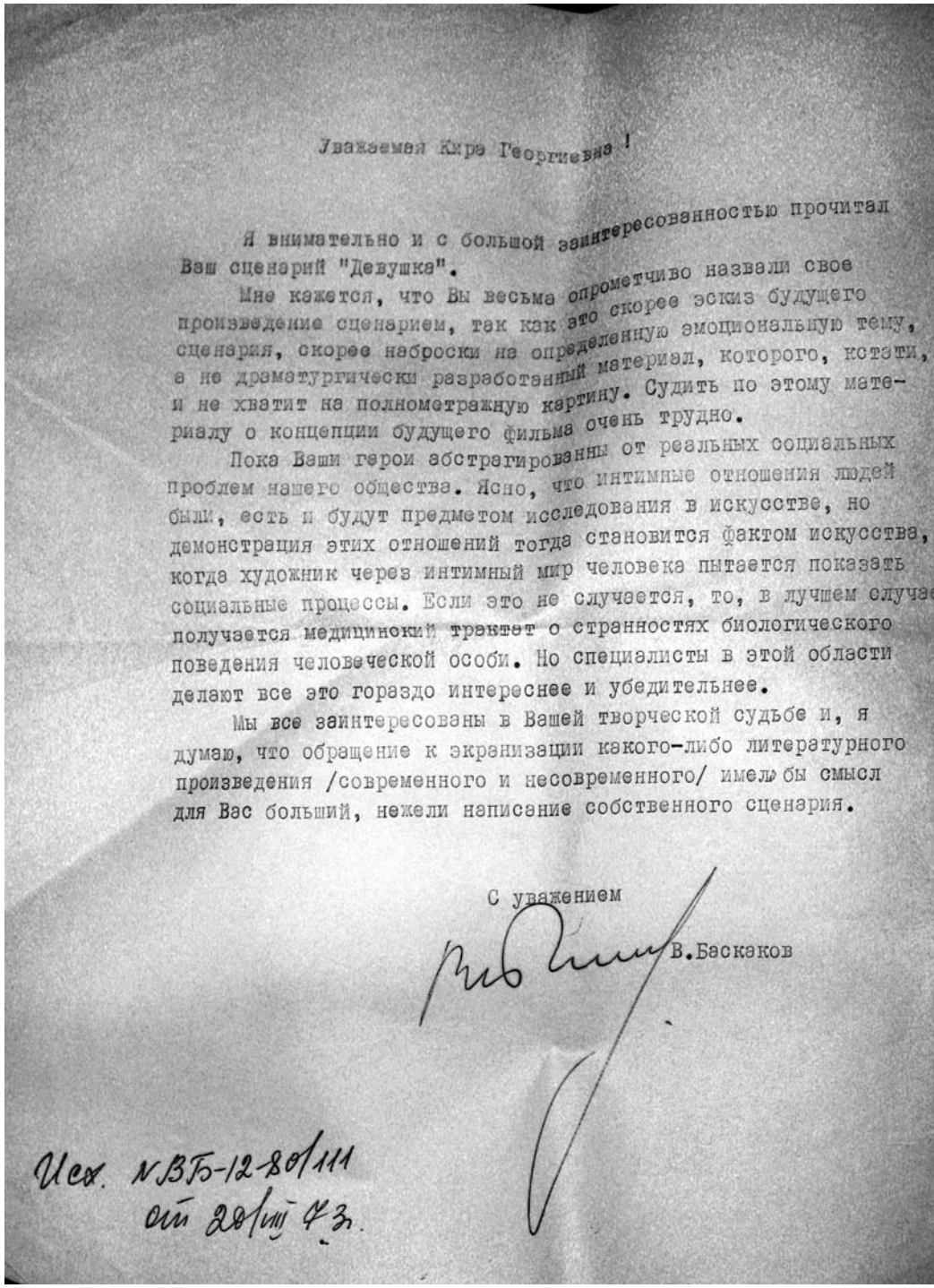
Мне кажется, что Вы весьма опрометчиво назвали свое произведение сценарием, так как это скорее эскиз будущего сценария, скорее наброски на определенную эмоциональную тему, а не драматургически разработанный материал, которого, кстати, и не хватит на полнометражную картину. Судить по этому материалу о концепции будущего фильма очень трудно.

Пока Ваши герои абстрагированы от реальных социальных проблем нашего общества. Ясно, что интимные отношения людей были, есть и будут предметом исследования в искусстве, но демонстрация этих отношений тогда становится фактом искусства, когда художник через интимный мир человека пытается показать социальные процессы. Если это не случается, то в лучшем случае получается медицинский трактат о странностях биологического поведения человеческой особи. Но специалисты в этой области делают все это гораздо интереснее и убедительнее.

Мы все заинтересованы в Вашей творческой судьбе, и я думаю, что обращение к экранизации какого-либо литературного произведения (современного или несовременного) имело бы смысл для Вас больший, нежели написание собственного сценария.

С уважением

В.Баскаков



Уважаемая Кира Георгиевна!

Я внимательно и с большой заинтересованностью прочитал Ваш сценарий "Девушка".

Мне кажется, что Вы весьма опрометчиво назвали свое произведение сценарием, так как это скорее эскиз будущего сценария, скорее наброски на определенную эмоциональную тему, а не драматургически разработанный материал, которого, кстати, и не хватит на полнометражную картину. Судить по этому материалу о концепции будущего фильма очень трудно.

Пока Ваши герои абстрагированны от реальных социальных проблем нашего общества. Ясно, что интимные отношения людей были, есть и будут предметом исследования в искусстве, но демонстрация этих отношений тогда становится фактом искусства, когда художник через интимный мир человека пытается показать социальные процессы. Если это не случается, то, в лучшем случае получается медицинский трактат о странностях биологического поведения человеческой особи. Но специалисты в этой области делают все это гораздо интереснее и убедительнее.

Мы все заинтересованы в Вашей творческой судьбе и, я думаю, что обращение к экранизации какого-либо литературного произведения /современного и несовременного/ имело бы смысл для Вас больший, нежели написание собственного сценария.

С уважением

В.Баскаков

Исх. №ВБ-12-80/111
от 20/III 87 г.

## Сергей Братков

Ушел из жизни родной, близкий по духу человек, которого никогда не встречал, но она постоянно присутствовала в моей жизни своими фильмами. Мне близки ее слова: «Не знаю, не до конца знаю, как бы знаю, не умею и не люблю ничего делать другое, зачем? – для процесса не буду, хоть ты тресни». Фильмы Киры спорят не с историей кинематографа, а с обществом, и это, наверное, самое важное. «Родное грязненькое», чудаковатое – она на этом настаивает – и есть наши вечные ценности. Кира дает возможность выговориться своим героям и этим, через язык, коллективно выжить. Это спасательный круг, брошенный нам художником, намеренно выбравшим свое место на краю бывшей империи у самого Черного моря.

## Анатолий Васильев

«– Сергеев, уходи!

– А какой же это был сон, Сократ?

– Мне казалось, что подошла ко мне прекрасная и величественная женщина в белых одеждах, позвала меня и сказала: «В третий ты день, без сомненья, Фтии достигнешь холмистой».

– Какой странный сон, Сократ!

– А ведь смысл его как будто ясен, Критон.

– Слишком, кажется».

«Вечное возвращение. Кинопробы». Сюжет фильма прост. Умер или погиб режиссер, от него осталось незаконченное кинопроизведение. То ли пробы, то ли фильм как смонтированное в последовательность повествование. Законченное или нет, смертью остановленное, брошенное, случайно схваченное в форму. Что с ним делать? Ученик режиссера, скорее, его напарник, подельник художественного преступления, ищет спонсора, хочет продолжить начатое, скорее, снять другую версию с теми же актерами, с той же экспозицией, в тех же интерьерах, только повторить почерк погибшего или умершего художника невозможно, да и сама вещь – не публичный это жест, этот киножест вечно не для публики! А что для публики, или публика для чего? Возвращаешься всегда к одному и тому же, как из сна, вопросу. Что-то для большинства, или большинство для чего-то? Кто он – для кого все это?!

Сократ осужден на смерть добровольную, но стараниями учеников и «спонсорской» поддержкой почитающих и любящих его может бежать. Разрушить тело или изуродовать и уничтожить что-то, ответить злом на зло или согласиться с законами, которые вечно врываются в жилище с допросами и обысками, и не причинить зла чему-то, вопрос и ответ, на чем мы и стоим вместе с тобой, единственный ученик и искатель спонсорской поддержки в жизни и даже на сцене после смерти?!

Цикута здесь или Фтия там?

Кира выбирает там, а живет здесь.

Есть у Сергеева Люда, была Люся, она же Люда, но есть Люся, еще она Люда, но есть третий вариант, вон их сколько разных, несвободных, жестоких Людмилочек, Милочек, как кошечек-пусечек. Что смотрим? А что они смотрят, второй режиссер и потенциальный импотент-спонсор? Законченное произведение с названием «Вечное возвращение» или актерские дубли одного и того же эпизода под титлом «Кинопробы»? На что нужны суммы для веселых нищебродов? Чтобы переложить сложенное, законченное и совершенное, совершенно бесполезное и очевидно ненужное со звездами кино? Звезда-приятель, мой друг-звезда, звезди со мною всегда-всегда! Или не тронув ни одной склейки, навечно успокоиться в порывах публичности и страстях наживы?! Но фильм уже есть и смонтирован, и даже представлен на «конкурсе знатоков». Одного знатока. Два розыгрыша обнадеживают и завершают охоту за «сахарным бизнесменом», он в ловушке – квазисценаристка и фантом-спонсор, как у Гоголя в «Игроках», заканчивают сделку.

Только что от завещанного убиенным или умершим режиссером останется! Только что от наследия завещанного сохранится, когда в работу вступят опытные «гробовщики».

Я выбираю – здесь, а мечтаю – там, и живу, уже не выбирая, – здесь, а не там!

Сердце красавицы склонно к измене и к перемене, как ветер мая…

## Борис Михайлов

Мы встретились в подворотне, в темной подворотне, когда она уходила.

Была она в чем-то, кажется, черном, кажется, кожаном… и сзади казалась совсем молодой, но было что-то в ее быстро уходящей походке чуть-чуть прихрамывающее. И она была почему-то одна.

Даже помню, что я дал какой-то совет, какой-то странный совет, который она не слушала и который так же странно и глухо звучал в этой подворотне с наклеенными, но пустыми, казалось, киноафишами.

Конечно, она могла быть одна, но как-то все это не вязалось… кинофестиваль, одиночество… и почему она оказалась без билета?..

И фильмы ее находили такого же зрителя…

Она *так* все чувствовала и могла сделать *такую* интонацию, которая без лишних слов звучала и значила больше любого длинного рассказа. И только она смогла вывести такого *никакого* героя.

Ее герои… в том советском пространстве были такие точные и такие будущие.

И голос звучит, как какой-то рупор… он говорит не прямо, он говорит в какой-то другой традиции… он говорит по-другому.

(Ей, наверное, было неловко, что она была одна… она не задержалась с нами… не захотела, не смогла вести разговор…)

Это была *новая* интонация, которая получилась.

И было, наверное, непонятно многим, что в этой интонации звучит будущее.

Понятие об этой интонации могло родиться только у человека, который удивляется другому *непонятию*… С одной стороны, эта интонация *может* кем-то быть непонятой.

С другой стороны, это интонация, как бы постоянно и как будто не очень знающая о том, что счастливого конца, возможно, не будет…

Жить без счастливого конца, но очень сопереживательно – это было той *особенностью*, которая могла не приниматься «поднимателями рук единогласного мнения»…

…не мое это дело разбирать, принималась она или нет…

Для меня слышится *голос из подворотни*…

Такая боль недосказанности, уверенности и достоинства судьбы *не центра* и делала всю ту нашу жизнь достойной.

## Людмила Петрушевская

Ушла великая Кира Муратова, человек совершенно иной сущности, нежели все мы. Я бы сказала, что она была оскорблена обстоятельствами нашей советской всеобщей жизни. Дочь румынского чуть ли не министра культуры, она знала иную жизнь, но в Одессе жила в нищете, под запретом, во власти вышестоящих идиотов – и не подчинилась им. Жила среди униженных и оскорбленных, среди уродов и людей – и впоследствии отомстила за них. Ее первые кинокартины можно было увидеть только на закрытых показах во ВГИКе, в Госфильмофонде и в других таких же местах. На них учились поколения наших режиссеров. Когда ее потрясающий фильм «Среди серых камней» покорежили, она сняла свое имя с титров. Но для нашей истории культуры держать Киру Муратову без работы – это было все равно что хранить заряженное оружие со взведенным курком. После перестройки Кира Муратова ответила очередью залпов, своими следующими фильмами, которые потрясали людей, как сообщения о стихийных бедствиях. Ненавидящая зло и человеческие пороки, она снимала фильмы об этом, у нее дочь утопила мать, внучка покончила с дедом. Она прошла со своим зрителем все круги ада, советского ада. Она была Данте. Я с ней когда-то дружила и потом всегда чувствовала ее протянутую руку на расстоянии. Однажды, когда я страшно боялась лететь с детьми из Одессы, были сообщения об авиакатастрофах, Кира подарила мне свой талисман, буддийскую фарфоровую фигурку – я думала все эти сорок лет, что фигурку льва, но пригляделась сейчас, это собачка… Кира, великая, спасибо. Вечная память – и это не пустая формула. Это правда.

## Валентин Сильвестров

Первая встреча с Кирой Муратовой у нас состоялась году в 1970-м. Есть у меня такое произведение для альтовой флейты и ударных – «Мистерия», она хотела взять его для своего фильма о Лермонтове. Но фильм зарубили, и из этого ничего не вышло. А потом она услышала мою «Кич-музыку» для фортепиано и взяла ее в «Познавая белый свет». И это был единственный раз, когда я оказался у нее на съемках. Я ездил на «Ленфильм», играл, она еще взяла одну песню из моих «Тихих песен». И так я увидел, как она работает. Описать это просто: вся группа у нее была враги и диверсанты.

Фильм посмотрел уже в нулевые. Я не знал сценария, не участвовал в обсуждении, в общем, не представлял, в каком контексте будет моя музыка. А там какие-то грузовики, шоферы, женщины с подбитыми глазами, какая-то чернуха, и посреди этого моя «Кич-музыка», нежная, тихая. Была в этом какая-то странность и ненавязчивость. Особая стилистика муратовская.

Не могу сказать, что у меня с ней был какой-то контакт. С Параджановым, да, были дружеские отношения, а с Муратовой… – ну так, улыбнулись, «здравствуйте – до свидания». И я не стремился, и она тоже, она деловая была женщина. Чувствовалось, что она была любительницей музыки, не моей, а вообще. Ну и к моей относилась как-то нормально. В 2000 году мы виделись в Одессе, просто встретились, и я ей давал свои записи, зная, что она интересуется. А потом она их брала, даже не спрашивая меня, и вставляла в свои фильмы по своему вкусу. У нее, знаете, есть фильм «Чеховские мотивы». Там Чехов не такой, как у нас принято: интеллигент, благородный… – там он чудовищный, напоминает Беккета. И там ту же мою песню, которую в «Познавая белый свет» кто-то тихо и скромно пел, вопит какой-то отрицательный персонаж. Ну просто свинья какая-то голосит грубым голосом. И я, помню, даже сказал ей, зачем же было брать, он же мог петь что угодно, старинный романс, популярную песню, зачем же мою? А она мне в ответ: «Если уж я с какой-то музыкой связалась, я с ней не расстаюсь».

У нее из фильма в фильм кочуют одни и те же персонажи. Вот и я в результате стал для нее таким же персонажем, который со своей музыкой перемещается из картины в картину.

Я раньше и не был знаком с ее фильмами, просто не очень интересовался кино в свое время. Так что почти все посмотрел уже в 2000-х. «Настройщик», «Два в одном», «Мелодия для шарманки»… Конечно, это выдающееся персональное кино.

То, что она любила музыку, в ее картинах выражается странным образом. Фильмы ее не музыкальные, фильмы ее суровые. Но музыкальность живет в монтаже, она чувствуется. Ну и, конечно, подбор актеров – ее особое, уникальное мастерство. Она так выбирала их, что от этих физиономий трудно избавиться: бывает, своего знакомого не

можешь вспомнить, а эти лица – ну просто как наваждение, стоят перед глазами. Вот я сейчас это говорю, и они возникают в памяти, будто я с ними минуту назад встречался. И даже собачку из «Настройщика» помню. Еще помню, мы смотрели «Мелодию для шарманки», а потом вышли в город и все вокруг казалось частью, продолжением фильма. Как будто это пробы какие-то, не вошедшие в картину.

Видимо, она была связана с эстетикой абсурда. Но без назидания, без указательных пальцев. Знаете, как бывает: «Вот я, вот я!» Она все делала не нарочито, вроде бы просто. А на самом деле в ее фильмах очень сложная конструкция, только она незаметная, неброская. Ее кино словно бы развивается само, словно режиссер ни при чем, просто так закручивается игра.

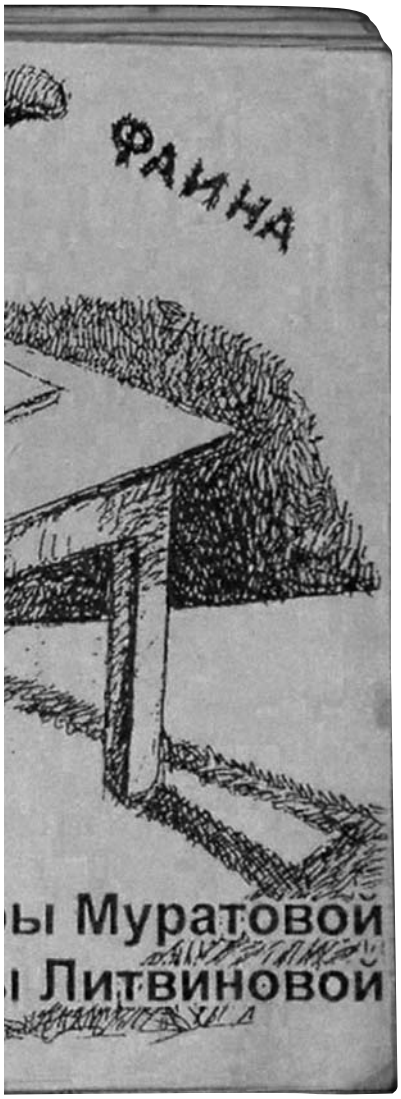
Оказывается, без всяких сумасшедших трат, на пустом месте, из ничего тоже можно сделать великое кино. Из нищеты, а не только из богатства. Конечно, Кира Муратова – это выдающееся явление. ◆

Кира Муратова

# ДОБРАЯ КЛАВДИЯ, ЗЛАЯ ФАИНА

Режиссерский сценарий Киры Муратовой не был принят продюсером, не согласившимся с такой трактовкой оригинального текста Ренаты Литвиновой.

На обложке рисунок Евгения Голубенко




**Главные роли**
1. Клавдия Лиско
2. Эдуард
3. Фаина
4. Михаил

**Вторые роли**
1. Подруга Клавдии
2. Мужчина-дворник
3. Женщина-дворник
4. Мужчина-жертва
5. Окулист
6. Врач
7. Хозяин гаража
8. Хозяйка гаража
9. Соседка Фаины
10. Пьяная
11. Женщина-жертва
12. Чикки-Брикки
13. Ольга
14. Бродяжка
15. 2-я бродяжка

**Эпизоды**
1. Дочка подруги
2. Музыкантша
3. 1-й вокалист
4. 2-й вокалист
5. 3-й вокалист
6. 4-й вокалист
7. 5-й вокалист
8. 6-й вокалист
9. Мужчина в кафе
10. 2-й мужчина в кафе
11. Мусоросборщик
12. Милиционер
13. 2-й милиционер
14. Секретарша
15. Посетительница
16. Продавщица гастронома
17. Горничная
18. Сын Чикки-Брикки
19. Продавщица
20. Бурят
21. Бурятка

**Массовка**
Старухи
и старики-орденоносцы
Соседки жертвы
Грузчики
Охранники
Прохожие
*Всего 500 чел.*

**Животные**
1. Собачка Эдик
2. Мраморный дог
3. Собачка музыкантши
4. Собачки на пляже
5. Свинья
6. Птицы

| №№ кадров | Наименование объектов | План | Метраж | Содержание кадра |
|---|---|---|---|---|
| 1 | Берег моря. Натура | Общ. | *5* | Морская кипучая вода бьется в камнях обрывистого берега. |
| 2 | Берег моря. Натура | Общ. | *5* | На обрыве у моря стоит человек. Неподвижен. Угрюм. Как какой-нибудь Байрон. |
| 3 | Берег моря. Натура | Кр. | *5* | Лицо его. Глаза закрыты. Потом открываются. |
| 4 | Берег моря. Натура | Ср. | *5* | Другие волны. Мягко распластываются с кружевными белыми фестонами по краю. |
| 5 | Берег моря. Натура | Кр. | *7* | Маленькая упрямая струйка, отделяясь от волны, пробивается в отверстие между двух камней. И обняв камень, отступает. И снова. |
| 6 | Берег моря. Натура | Общ. | *10* | Берег моря. Волны. Это собачий пляж. Долго-долго идут обнявшись Клавдия (в очках) и ее лучшая подруга. В руках у Клавдии сверток.<br>В свертке Клавдия несет сверкающее блестками концертное платье. На протяжении сцены с подругой и с Эдиком платье разворачивают, разглядывают, прикладывают к себе; иногда, не сворачивая, несут развевающимся на плечиках. Оно сверкает на солнце. |
| 7 | Берег моря. Натура | Проезд. Очень крупно. Остановка | *17* | Две миловидные головки рядом движутся-плывут. Звучит задушевный разговор.<br>Подруга. Вот мой муж, умер и немолодой, и нестарый.<br>Клавдия. Нет, он все-таки молодой.<br>Подруга. Он был пьяный. Он умер бедным и хорошо, что пьяным. Ему, может быть, было не так больно, как мне сейчас...<br>Клавдия прижимается к ней щекой, или гладит по голове, или целует в щеку, утешая.<br>Подруга. Сволочь. Он опередил меня. Хотя я знаю, он этого не хотел. Я всю жизнь боялась именно этого. Хотя теперь чувствую, не так уж это и страшно. И он сделал это! Он позволил убить себя на улице пьяным. Вот так. А я осталась здесь куковать... с тобой.<br>Подруга, отстранившись... |
| 8 | Берег моря. Натура | Ср. Снова проезд | *26* | ...всмотрелась в лицо Клавдии и, ощупав ее, говорит:<br>– Ты так похудела! Как от любви худеют!<br>– От любви умирают, – говорит Клавдия.<br>Подруга *(неодобрительно)*. Ах, боже мой! Этот Эдик! Но не давай ему взаймы денег. Он не отдаст. А когда-то он был нормальным молодым человеком, пока не стал умирающим. Пока не заболел.<br>Клавдия. А чем он заболел? |

| №№ кадров | Наименование объектов | План | Метраж | Содержание кадра |
|---|---|---|---|---|
| | | | | Подруга. Ну, что-то в голове, то ли опухоль, то ли сосуд может оборваться в любой момент. Нет, опухоль! То есть в любой момент он может умереть. И он это знает. Он не говорил тебе? Нет? Опять непорядочно с его стороны.<br>Клавдия. Он не говорил. Наверно, он вылечился и поэтому не говорил.<br>Подруга. Нет, никогда он не лечился, это не лечится. У нас он выступал с хорошим номером, он талантливый. Он работал с таким смешным и грустным номером, который сам придумал, но, когда он заболел, он решил не работать. Он сразу взял у кого-то взаймы много денег, не сказав, что скоро умрет, и стал просто жить. Он ушел от жены, ты знаешь, у него осталась жена... Она работает в цирке «Воздух». У него много девочек уже было до тебя. Он никогда не отдает деньги... |
| 9 | Берег моря. Натура | Кр. Проезд с другой стороны. Остановка | *10* | ...Он знает, что вот-вот умрет. Он стал нехорошим человеком.<br>Клавдия. Почему ты его не любишь? Тем более что он временен.<br>Подруга. А я разве не временная?<br>Клавдия. Мне больше не хочется тебя видеть.<br>Клавдия, высвободившись, отвернулась...<br>(На протяжении сцены подругу сопровождает шестилетняя дочка. Она бегает по пляжу, иногда присоединяясь к матери, и в конце сцены, когда та ругает Эдика, девочка комментирует ее слова, переиначивая в противоположную сторону и уверяя:<br>– Эдик хороший! Эдик красивый!) |
| 10 | Берег моря. Натура | Общ. Отъезд. Обе поначалу остаются в кадре, который все расширяется и расширяется | *9* | ...Отвернувшись, Клавдия уходит не оборачиваясь, с опущенной головой. Подруга смотрит вслед, затем уходит в другую сторону. Обе вышли из кадра в разные его стороны.<br>В кадре кромка берега и море.<br>– Эдик! Эдик! Эдик! – звал истошно чей-то голос.<br>И собачка Эдик весело промчалась на зов, пересекая кадр. |
| 11 | Берег моря. Натура | Ср. ПНР | *8* | Клавдия лезет, карабкается по крутой тропинке на обрыв, где стоит человек. Но не видит его. |
| 12 | Берег моря. Натура | Ср. | *11* | А потом, вздрогнув, нос к носу столкнулась со своим любимым человеком – Эдиком.<br>– Эдик! – Она обняла его.<br>– Любишь меня? – спросил Эдик.<br>– Да, – сказала она. – Люблю до гроба и после гроба, большой и малой кровью. |

| №№ кадров | Наименование объектов | План | Метраж | Содержание кадра |
|---|---|---|---|---|
| 13 | Обрыв над морем. Натура | Ср. ПНР. Общ. | *19* | Эдик и Клавдия идут по склону. Море вдали. Клавдия с выражением читает ему стихи про себя:<br>– Ночью она отправляется в путь! Куда она? Ее не свергнуть!!! – Потом резко переходит на «прозу»: – А как мне иногда представляется, что тебя убили! – Закрывает лицо руками. – Нам надо умереть вместе!<br>Она улыбается, иногда вдруг запевая-запевая какой-нибудь куплет из популярной песни.<br>Потом она приложила к себе сверкающее платье, которое несла то сворачивая, то на плечиках. Приложила и сделала объявление: «Песня о честной любви». И спела по-английски чудесную песню с большим чувством.<br>Клавдия замолчала, когда мимо них прошла женщина с несколькими пакетами, в которые собирала окурки, бумажки. С несколькими шапками на голове, ярко накрашенная, в двух пальто.<br>– Здравствуйте, – сказала Клавдия ей.<br>Та не ответила.<br>– Я знаю ее, – сказала Клавдия, когда женщина ушла. – Но она никогда не узнаёт меня. Но я здороваюсь с ней каждый раз. |
| 14 | Обрыв над морем. Натура | Ср. ПНР. Общ. | *12* | Женщина с пакетами вернулась на мгновение, привлеченная сверкающим платьем, которое несет в свертке или на плечиках Клавдия. Женщина пощупала платье и ушла окончательно.<br>– Кто она? – спросил Эдик.<br>– Мне нравится она, но с ней что-то случилось. Но мне нравится, как она живет, – она собирает ненужные бумажки! Я б хотела пойти с ней. Но я себе всегда говорю: только бы тебе не стать такой же, как она, надо удержаться.<br>Клавдия обнимает Эдика. Нежно. Они садятся на землю. Высыпают песок из обуви. |
| 15 | Обрыв над морем. Яхт-клуб. Натура | Кр. Движение камеры. Общ. Перевод фокуса | *11* | Женщина с бумажками спускается тропинкой мимо яхт-клуба, огороженного металлической сеткой. Она рассматривает в просвете солнечного луча конфетную радужную обертку-фантик. А за забором двое подобных ей бомжеского вида убирают территорию.<br>Мужчина алкоголического вида собирает мусор. Ноги негнущиеся; шаркает, нагибается медленно и разгибается осторожно, будто сознание боится потерять от резкого движения. Нагреб в совок и относит мусор в кучу. |
| 16 | Обрыв над морем. Яхт-клуб. Натура | Ср. | *11* | Шагах в двадцати женщина, тоже дворник, но бодрая оптимистка, кричит мужчине:<br>– Ничего, спешить некуда, уберемся, ты бумажки собирай только. |

| №№ кадров | Наименование объектов | План | Метраж | Содержание кадра |
|---|---|---|---|---|
| | | | | – Я бумажки только, – отвечает напарник, – вон их сколько.<br>– Тем более начальника нет, он уехал, – радуется женщина.<br>– Вот именно, уехал с утра, уже не приедет, можно не спешить.<br>– А если и приедет вдруг, – вызывающе задорно кричит женщина, – так мы же работаем, убираем.<br>– Он уехал, так нам чего? Нам спешить не нужно, – еле передвигает ноги мужчина.<br>– Ты смотри, в говно не наступи, – предупреждает женщина. |
| 17 | Обрыв над морем. Яхт-клуб. Натура | Ср. | *8* | – Где говно? – озирается мужчина.<br>– Да вон же куча под деревом! – кричит дама.<br>– Надо поосторожнее быть, как бы не влезть, и потихоньку, главное, что начальник уехал, – бормочет мужчина.<br>– Да нам-то что, уехал и уехал. И слава богу, а мы убираем…<br>– Это хорошо, что уехал… |
| 18 | Обрыв над морем. Натура | Кр. Сидят на земле | *10* | Клавдия. Ты помнишь эти туфли? Помнишь, как ты поранил палец и твоя кровь накапала в них, прямо внутрь их, туда?<br>Эдик. Да.<br>Клавдия. Кровь засохла к утру, и я не вымыла ее, а хожу теперь вместе с ней. Про себя я говорю: надену сегодня свои любимые кровавые туфли. Мне никогда не жалко для тебя еды… |
| 19 | Обрыв над морем. Натура | Ср. Сидят | *15* | …Знаешь ли ты, что это тоже один из показателей?<br>– Чего?<br>– Любви. Когда женщина жалеет еду, она не любит тебя. Одна женщина мне про своего мужа… что, когда он приходит домой, она прямо ненавидит его, а он устал, он просит еды. Я сказала ей: «Перед тем как он должен прийти с работы, открывай холодильник, съедай все самое вкусное, а когда он придет, отдавай ему то, что останется, и тебе станет легче, ты не будешь его так ненавидеть».<br>– И что эта женщина?<br>– Пришла: «Спасибо, спасибо, Клавдия. Теперь я к мужу совсем добрая. Все наладилось». Она встречает его голодного. Я спасла их семью. А тебя я всегда хочу накормить. |
| 20 | Квартира Фаины. Интерьер | Кр./ср. Спиной | *12* | Фаина сидела у себя в квартире перед окном и смотрела на улицу. Не глядя она брала новую сигарету, прикуривая от старой. Она долго сначала никуда не смотрела, правда… |
| 21 | Квартира Фаины. Интерьер | Кр. Лицо | *5* | Глаза опущены. Курит. |

| №№ кадров | Наименование объектов | План | Метраж | Содержание кадра |
|---|---|---|---|---|
| 22 | Квартира Фаины. Интерьер | Кр. Профиль | *5* | Глаза опущены. Подымает взгляд в никуда. |
| 23 | Квартира Фаины. Интерьер | Ср. | *13* | Муж Фаины Михаил кормил огромную бело-черно-пятнистую красавицу собаку, стоял за спиной сидящей Фаины, смотрел ей в затылок озабоченно. Он хотел заговорить, передумал, стал передвигать какую-то мебель, меняя местами предметы, довольно громоздкие. |
| 24 | Квартира Фаины. Интерьер | Кр./общ. Через Фаину, на Михаила | *13* | Продолжение перестановки мебели.<br>Михаил. Почему ты никогда никуда не выходишь? Что ты все время сидишь на кухне? Куда ты смотришь все время?<br>Фаина берет наугад книжку из стопки детективов, находит там стопку открыток и, пока Михаил говорит, протыкает им глаза булавкой. Михаил нетерпеливо повторяет свои вопросы.<br>Фаина. Зачем мне зря выходить на улицу? Когда будет работа, тогда выйду.<br>Она не оборачивается к нему никогда.<br>– Так нельзя. Остается не так много времени. Ты ведь собралась в ванную или?<br>– Да, я хотела побыть одна. |
| 25 | Квартира Фаины. Интерьер | Очень крупно | *5* | Протыкает глаза на открытках. |
| 26 | Квартира Фаины. Интерьер | Общ. | *8* | Михаил. Иди сейчас, а то не успеешь. Скоро нам нужно будет собираться.<br>Фаина. Я собрана. Ну?!!<br>Она впервые глянула в его сторону.<br>– Тогда поговорим. Что ты думаешь?<br>Он сел перед ней на корточки.<br>Она заговорила:<br>– Я предчувствую, что опять получится грязь. |
| 27 | Квартира Фаины. Интерьер | Кр./ср. | *3* | Михаил. Да ладно тебе! Разве из людей выходит грязь? Это же не грязь! |
| 28 | Квартира Фаины. Интерьер | Кр./ср. | *7* | Фаина. Нет, везде грязь и всё грязь. Зачем ты согласился на мужчину? Ты же знал, что я не могу работать с мужчинами! Ты не стал ждать женщину, а согласился на мужчину. – Встала, оглядевшись, заметила: – А у нас не убрано. Все грязное… |
| 29 | Квартира Фаины. Интерьер | Ср./общ. | *12* | …и беспорядок. У тебя плохая кожа на лице. Тебе надо похудеть.<br>– Как?<br>– Не ешь так много, как ты много ешь. Я должна вымыться. |

| №№ кадров | Наименование объектов | План | Метраж | Содержание кадра |
|---|---|---|---|---|
| | | | | – Я кормил собаку. Сам я не ел. Эта собака поживет у нас некоторое время. Недолго.<br>Он взял ее за руку, она отняла руку, трагически-жалобно пропев:<br>– Ах, оставьте меня! Мне собака не мешает. Выйди. Жди меня в машине. |
| 30 | Квартира Фаины. Интерьер | Общ. | *13* | Михаил тихо вышел.<br>Она переставила обратно передвинутую им мебель. Потом, не останавливаясь, поменяла местами еще разные вещи и вещички. Остановиться ей было трудно.<br>– Выйдите. Ждите меня в машине, – повторила она. |
| 31 | Квартира Клавдии. Интерьер | Ср. | *10* | Это старая-старинная – от родственников – «благородная» квартира. Царит «хороший вкус» в советском понимании этих слов.<br>Клавдия проснулась от нескончаемых звонков. Потянулась к телефону. |
| 32 | Квартира Клавдии. Интерьер | Кр. | *6* | Эдик перед зеркалом сам себе стрижет волосы на голове.<br>Эдик. Не бери, не бери трубку!<br>Клавдия *(голос за кадром).* Я и не беру.<br>Эдик. Отключи телефон. |
| 33 | Квартира Клавдии Интерьер | Ср./общ. Возможно движение камеры | *7* | Она поднимается с кровати.<br>– Давай я тебя постригу. Стричься самому – плохая примета.<br>Эдик. Я теперь не выношу, когда касаются моей головы. Ненавижу, когда меня касаются. А раньше я так любил парикмахерские! Сколько времени? |
| 34 | Квартира Клавдии. Интерьер | Кр. | *5* | Клавдия садится-опускается на стул, обескураженно поднимает-опускает плечи; встает, снова садится, снова встает. Лицо ее имеет особенное, какое-то кроличье беспомощное выражение. Она, близоруко щурясь, присматривается куда-то вдаль… |
| 35 | Квартира Клавдии. Интерьер | Общ./ср. Возможно движение камеры. Может быть, продолжение № 33 | *15* | …там на старом фортепиано у нее стоят старые часы. Клавдия подходит к ним всё ближе, ближе – заглядывает в часы, как в чье-то лицо.<br>Она. Шесть утра! Ты не видел мои очки? Я ничего не вижу без очков.<br>Клавдия ощупывала предметы на столе, кресле, подоконнике. Эдик все время курит. Пепел он стряхивает в абажур, в горшки с цветами…<br>Эдик. Да! Я знаю, ты действительно любишь меня!!! |

| №№ кадров | Наименование объектов | План | Метраж | Содержание кадра |
|---|---|---|---|---|
| | | | | Иногда он делает странные жесты – легко так касается головы и сразу отдергивает руку. Начинает сновать по комнате: одновременно покуривая, включает телевизор, радио, читая на ходу подобранную газету, собирая пачки денег со всех поверхностей.<br>Какое-то время движения Клавдии и Эдика по пространству просторной комнаты одновременны… |
| 36 | Квартира Клавдии. Интерьер | Общ./ср. Возможно движение камеры. Другая точка | *16* | …то параллельны, то пересекаются прихотливо.<br>Эдик. Как он узнал твой телефон?<br>Телефон снова звонит.<br>Она. Откуда ты знаешь, кто звонит?<br>Он. Иди сюда, возьми трубку, скажи «его нет», скажи «не звоните сюда больше никогда», скажи «мы с ним расстались», хорошо?<br>Клавдия. Мы с ним расстались.<br>Улыбается неуверенно.<br>Он. Возьми трубку.<br>Она. Да. *(Взяла трубку, что-то слушает, лицо делается злое.)* Его нет, нет, оставьте меня. *(И бросила трубку.)* Он какой-то ненормальный! *(Потрясена.)* Ты взял у него деньги? Почему он так грозит мне? Как он смеет? Он кто?<br>Эдик. Один человек! Как ты говоришь: одна женщина! Где ты встречаешь всех этих женщин?<br>Клавдия. Они сами ко мне приходят, вступают в беседу и просят совета. Потом благодарят. Ты тоже можешь спрашивать у меня.<br>– Ко мне никто не подходит. Внушаешь доверие.<br>Клавдия взяла в руки одну денежную пачку.<br>– Зачем столько брать взаймы? Ты даже не успеваешь тратить их?<br>Эдик. Принеси там шампанское из холодильника. |
| 37 | Квартира Клавдии. Интерьер | Кр. при ср. | *15* | Когда она приносит бутылку, он резко бросает телефонную трубку, говорит ей:<br>– Плохи мои дела. Значит, видишь, он разыскал меня. Они разыскали меня.<br>Она. Да-а? Отдай им эти деньги, ведь ты взял эти деньги, да? Да?<br>Он *(оглядываясь)*. Какие это деньги? Это не деньги.<br>Телефон опять звонит.<br>И тут вдруг он сам берет трубку, говорит достаточно весело там кому-то:<br>– Да. Да. Да. Знаю эту гостиницу, хорошо, договорились.<br>Кладет трубку.<br>– Ну и что это ты?<br>– Передумал, – сказал он озабоченно, мысли его блуждали где-то далеко. |

| №№ кадров | Наименование объектов | План | Метраж | Содержание кадра |
|---|---|---|---|---|
| 38 | Квартира Клавдии. Интерьер | Кр. | *5* | – Так нельзя делать, – начала она. – Сначала «скажи, нет меня», потом ты хороший, а я очень-очень плохая… |
| 39 | Квартира Клавдии. Интерьер | Ср./общ. Другая точка. Оба в кадре | *18* | Он наливает из бутылки шампанского себе в огромный стакан – туда помещается почти вся бутылка.<br>Она зачарованно смотрит на него, влюбленно наблюдая, постукивая о зубы бокалом с шампанским.<br>– Нет еще шампанского? – спрашивает он.<br>– На, допей, если хочешь, мое.<br>Она протягивает ему свой бокал.<br>– Как ты думаешь, вкусное шампанское? – спрашивает он.<br>– А ты не чувствуешь пузырьки?<br>– Не чувствую, – сказал он.<br>– Ты что, сжег себе язык? – спросила она.<br>Он берет бутылку, переворачивает ее.<br>– Одни только капли остались, – сказала она. |
| 40 | Квартира Клавдии. Интерьер | Ср./кр. | *12* | – Ты знаешь, сколько капель выливается из бутылки шампанского, ну, в конце?<br>– Ну, пятнадцать, двадцать…<br>Он, считая:<br>– Семь, восемь… – отвлекаясь, сообщает: – Триста девяносто восемь!<br>Встал, покачнулся, опрокинулся на кровать.<br>– Скажи, любишь меня?<br>Она, держа перед глазами рюмочку, смотрит на просвет.<br>– Да!..<br>– За что? Я ведь даже сейчас и не сплю с тобой, – сказал он.<br>Она села рядом с ним, лежащим. Потом легла. Потом на него. Сказала:<br>– Надо поменяться местами, ты – это я, женщина, а я – это ты, парень или мужчина… Дай, дай мне свои ноги!.. |
| 41 | Квартира Клавдии. Интерьер | Общ. | *7* | – Ты попробуешь самую главную позу… – Она положила себе на плечи его ноги и заметила: – Какие тяжелые у тебя ноги!<br>– Одна человеческая нога весит в среднем, примерно… сколько?.. – сказал он. |
| 42 | Квартира Клавдии. Интерьер | Общ. Другая точка | *2* | Они замерли. Молчат. |
| 43 | Квартира Клавдии. Интерьер | Общ. Еще другая точка | *2* | Пауза. |
| 44 | Квартира Клавдии. Интерьер | Кр. Оба в кадре | *14* | – Неудобно лежать… – сказал он.<br>– Нет, ты должен терпеть, как я, все женщины, они терпят такие позы. Ты должен ощутить, хоть это тебе и стыдно видеть самого себя в таком виде со стороны. |

| №№ кадров | Наименование объектов | План | Метраж | Содержание кадра |
|---|---|---|---|---|
| | | | | Она стала строить «мужское» исступленное выражение лица, нависая над его лицом. – Скажи, похоже мое лицо на мужское? А так похоже? – Она искусственно яростно задышала ему в лицо. – После этого вступления я приближаюсь, приближаюсь… |
| 45 | Квартира Клавдии. Интерьер | Кр. Оба в кадре. Другая точка | *8* | …приближаюсь, страстно целую тебя и… начинаю!!! И она жестко стала сотрясать Эдика с задранными ногами. Он даже покраснел, так неудобно ему было лежать под ней. Он выдернул свои… |
| 46 | Квартира Клавдии. Интерьер | Общ. | *30* | …ноги.<br>– Мне неудобно! – откашливаясь, сказал он.<br>– А спине нормально?<br>– Больно.<br>– О нет, это не больно, дорогая, – подражая мужскому голосу, ответила она.<br>– У меня теперь болит спина. Ты меня всего заплевала. Зачем ты так дышала? – Он встал, закурил, отошел. – Ты кому-то еще подражала, кто на тебя так дышал? Я на тебя так никогда не дышал.<br>– Ты ничего не понял – ты сразу вырвался! И мне не дал почувствовать, что чувствуют они…<br>Она подошла к нему, стоящему в глубине комнаты (и кадра) спиной; теперь они оба стоят спиной к камере – вдали – в глубине комнаты. Она положила голову ему на плечо. – А тебе показалась эта поза приятной?<br>Эдик поцеловал ее. Они говорят, не оборачиваясь к камере.<br>– А ты можешь делать звуки… Стонать? – спросил он.<br>– Да.<br>Он снял с нее юбку, трусики. Она стоит прямо. Снял с нее свитер.<br>– Ты видишь, я ничего не могу, – говорит он.<br>Она обняла его.<br>– Ничего, ничего…<br>Подвела его за руку к зеркалу в глубине – их отражение через их спины виднеется.<br>– Посмотри! – говорит она. – Какие мы красивые.<br>– Мы идеальная пара.<br>Он посмотрел на часы.<br>Она одевается. |
| 47 | Лифт Клавдии. Интерьер | Общ. | *10* | Лифт почти прозрачен. Вид движения лифта снаружи. |

| №№ кадров | Наименование объектов | План | Метраж | Содержание кадра |
|---|---|---|---|---|
| 48 | Лифт Клавдии. Интерьер | Общ. | *17* | В лифте, когда близко, он как будто вгляделся в нее.<br>– Зачем ты так сильно красишься?<br>– Это защита.<br>– От кого? Вот этот глаз больше накрашен.<br>– Это так надо.<br>– Эй! Сделай себе глаза – очки… А я подъеду туда, к больнице… Любишь меня?<br>Они стоят вплотную (носами друг другу), но он нарочно кричит «эй!» громко.<br>– Да! Да! – она тоже старается кричать. – Я сделаю глаза. Я так нечетко вижу твое лицо, ты улыбаешься, да? Хорошие у меня духи? – кричит она.<br>– Запах? Я не чувствую, – кричит он.<br>Она запускает руку себе под юбку, между ног и подносит к его лицу.<br>– А это чувствуешь? Мои любимые духи «Красная Москва».<br>Лифт останавливается сотрясаясь. |
| 49 | Особняк. Интерьер | Кр. | *12* | Лицо неизвестного. Загипнотизированные глаза. Ужас. Дыхание рыбы на песке. Долгая пауза. Очень выразительное лицо. Только из-за кадра доносится голос: «Ну!.. Ну!.. Ну!.. Ну!..» |
| 50 | Особняк. Интерьер | Ср.<br>Отъезд.<br>Кр. | *10* | Прозрачная штора, трепыхаясь в окне, закрывает-открывает застывшее в неудобном угловатом положении тело, прижимающееся к стене, к подоконнику. (*Камера отъезжает*.) Фаина (спиной) склонилась над оседающим телом мужчины. |
| 51 | Особняк. Интерьер | Кр. | *4* | Перекошенное от злобы лицо Фаины.<br>– Ну!.. |
| 52 | Особняк. Интерьер | Кр. | *2* | Лицо мужчины. |
| 53 | Особняк. Интерьер | Общ.<br>На Фаину | *25* | – Ну ты меня все-таки довел, – с ненавистью произнесла она. – И теперь я должна нюхать твою кровь?!! – Голос ее перешел на ужасный шепот. – Скотина! – вся кипя, сказала она и выстрелила, продолжая требовательно смотреть в его лицо.<br>– Не могу говорить, – вдруг сказал он ей с пола. – Пуля в животе.<br>Она отпрыгнула от тела насколько могла дальше, зажала руками нос, потому что ее стало колотить… В конце концов она не сдержалась, ее вырвало; она выбежала. А тело подпрыгнуло скачком-прыжком-судорогой и, пометавшись, рухнуло окончательно.<br>Новенькая комната с мертвым телом и живой занавеской. Нерасставленные антикварные и новые предметы роскоши, картины, прислоненные к стенкам вниз головами. |

| №№ кадров | Наименование объектов | План | Метраж | Содержание кадра |
|---|---|---|---|---|
| 54 | Дачный район. Натура | Общ. | *8* | Среди недостроенных, заселенных и пустующих новых особняков по асфальту, по доскам, по кирпичам, по строительной грязи Фаина идет… Сворачивает… |
| 55 | | Общ. | *4* | Идет… |
| 56 | | Общ. | *10* | Идет… Иногда попадаются люди. Иногда дети. Собаки. Разные препятствия. |
| 57 | | Общ. | *11* | Фаина дошла до ждущего автомобиля. Дверца открылась навстречу. Она села. Машина тут же отъехала, набирая скорость. |
| 58 | Первый автомобиль Михаила. Съемка в движении | Кр./ср. | *24* | Бледная с мокрыми губами Фаина. Михаил за рулем.<br>– Ну и что? – через некоторое время спросил он.<br>Она не отвечала, не отвечала, а потом заговорила сама.<br>– Я оскорбляла его словесно, но это не относилось к нему лично, – сообщила она потрясенно. – Никогда со мной такого еще не было. Он меня еще сильнее разозлил. Они все слабые. Я так не хотела.<br>– Ты меня пугаешь, Фаня. Для чего ты с ними разговариваешь вообще? Это уже получается не просто работа… – Помолчал. – Конечно, он бы не стал прыгать из окна. Никогда, ты зря надеялась. Мне даже дико, что ты ему выдвинула два варианта: либо выкидываться из окна, либо что? Как это выглядело, не могу себе представить! – начал было разглагольствовать он, но осекся, испугавшись своих слов. Более заискивающим тоном добавил: – Мне, конечно, нужно было продумать этот момент!<br>– Какой момент? – спросила она его, втайне заводясь.<br>– Ну маску тебе какую-нибудь на лицо или респиратор, если тебе так плохо, но вообще странно… А как ты так остро чувствуешь запах крови? – Сказано все было с интонацией упрека. – Ты же вроде говоришь, что и не внюхиваешься даже? |
| 59 | Первый автомобиль Михаила. Натура | Кр. | *10* | – Я не хотела, чтобы из него текла эта кровь, и поэтому и только поэтому и ни почему другому всегда пытаюсь сделать дело бескровно. Даже от маленькой пулевой раны разит вонью. В крови вся грязь. Но он меня довел, он мне все нервы вымотал, обосрал всю комнату, и я нюхала. Он меня вывел из себя! Он не оставил мне надежды. – В голосе ее слышалось отчаяние. – Он – как курица без головы. Как петух безголовый. |

| №№ кадров | Наименование объектов | План | Метраж | Содержание кадра |
|---|---|---|---|---|
| 60 | Первый автомобиль Михаила. Натура | Кр. Оба в кадре | *25* | – Не надо было с ним разговаривать, – говорит Михаил. – Ты напугала и его, и меня.<br>– Всегда так, а на самом деле это ты виноват! – сказала она.<br>– Я? Интересно, в чем же это я виноват?<br>– Я говорила, что не хочу больше работать с этими мужиками. С ними всегда грязь! Они не тонкие.<br>– Не изводи меня! Не ной, пожалуйста, Фаня.<br>– Ты не нюхал, а я нюхала!<br>– Господи, что за странные упреки?..<br>– С мужчинами всегда нечисто. И ты это знаешь, что я не могу с ними ладить. С женщинами я лажу, а с мужчинами не могу! Всегда с ними кровь. Кровь! Кровь! – Она замолчала, опять заговорила: – Никогда я не встречала чистой крови. – Задумалась, потом снова загорелась и заупрекала мужа: – Все равно одно и то же повторяется каждый раз! Я тебя что просила? Не бери мужчин, я не буду их нюхать, не буду, и нет – опять мужик! Ты всегда такой, думаешь только о себе. Я уже наизусть знаю, что ты сделаешь на эти деньги. Купишь новую машину!<br>– Зачем машина? У нас уже есть эта машина.<br>Михаил так занервничал, что не справился в управлении с машиной, и на… |
| 61 | Место аварии. Натура | Ср. НПЛ | *6* | …повороте они въехали в какую-то колдобину… |
| 62 | Место аварии. Натура | Ср. НПЛ | *8* | …машина завалилась и… |
| 63 | Место аварии. Натура | Ср. НПЛ | *5* | …уткнулась в столб… |
| 64 | Место аварии. Натура | Ср. НПЛ | *6* | Все, как это водится, произошло очень быстро. Птицы взметнулись стаей с соседнего дерева. |
| 65 | Место аварии. Натура | Общ. | *6* | Какие-то собаки-дворняжки выскочили тоже, несколько сразу, и лаяли. |
| 66 | Место аварии. Натура | Ср. | *10* | Девочка, маленькая, деревенского вида, стояла наблюдая, от сосредоточенности непроизвольно заворачивала платье на голову. |
| 67 | Место аварии. Натура | Кр./ср. | *12* | Муж лежал на руле, усыпанный осколками. Причем весь в крови. Фаина, абсолютно невредимая, только и глянула на него и сразу выскочила из машины, сражаясь с приступами рвоты и победив заклинившую дверь. |
| 68 | Место аварии. Натура | Общ. | *17* | Пока ее тошнило где-то сбоку, он пришел в себя, поднял голову, стал выбираться из машины, размазывая по лицу кровь. Когда он вышел, качаясь, Фаина предусмотрительно отбежала еще на несколько шагов в «безопасную» для себя зону, обеспокоенно вглядываясь в него. |

| №№ кадров | Наименование объектов | План | Метраж | Содержание кадра |
|---|---|---|---|---|
| | | | | Он прокричал ей:<br>– Перевяжи меня, Фаня!<br>И сделал ей навстречу шаг.<br>– Не приближайся ко мне, не приближайся, а то меня сейчас вырвет опять!<br>Он остановился и, подумав, сел на землю. Она осталась стоять метрах в пяти от него. Встретились взглядами. И она, вздохнув, сообщила ему:<br>– Слушай, Миша, какая у тебя, оказывается, вонючая кровь. |
| 69 | Лаборатория. Интерьер | Общ. | *12* | Мелькают мимолетно лаборанты, лаборантки. Загадочные для непосвященного лабораторные рабочие процессы с какой-то аппаратурой.<br>Окулист проходит стремительно. В белом халате. Клавдия догоняет.<br>– Я к вам. Я Клавдия. Я предупреждена…<br>Он надевает очки, любезно приглашающим жестом направляет ее в дверь своего кабинета. |
| 70 | Кабинет окулиста. Интерьер | Ср. | *13* | В кабинете. Врач включил мощную лампу, и они беседуют.<br>– А хотите мы вставим вам голубые линзы? У вас какого цвета глаза?<br>Смотрит ей в глаза.<br>– Серые, но мне надо срочно. Про деньги я предупреждена, доктор.<br>– Ну да. Вот смотрите, – он показывает ей пластины разного цвета. – Можно сделать ярко-фиолетовые…<br>Она. А-а, знаю, в начале семидесятых в Париже была такая мода, негры вставляли себе ярко-голубые линзы в глаза. Было очень необычно. Красиво. Красивая мода, правда? А вы почему в очках?<br>– Сложный вопрос, – отвечает доктор. |
| 71 | Кабинет окулиста. Интерьер | Кр. | *18* | Он вставляет ей в глаза линзы. У Клавдии начинают идти слезы.<br>Врач. Это пройдет. Нужно привыкнуть роговице. Слезы пока будут.<br>Она. Да, я вас так ярко вижу. Как промытое дождем изображение. Знаете, так у меня бывало без всяких линз, когда я выпивала рюмки две водки… или коньяка.<br>Врач. М-да?<br>Она. Но это длилось только минут пять. Потом было, если не останавливалась, опьянение и провал в памяти. Но я теперь не пью. Я сдерживаюсь теперь.<br>Врач. Когда день, придется купить черные очки. |

| №№ кадров | Наименование объектов | План | Метраж | Содержание кадра |
|---|---|---|---|---|
| | | | | Она. Уже купила. Но когда я жила без очков и без линз, тогда все близлежащие окружающие… были намного красивей. И кожа у людей была намного лучше, ровней, не такой пористой. |
| 72 | Лаборатория. Интерьер | Ср./общ. ПНР. Движение камеры | *8* | Из кабинета она вышла спотыкаясь. Надела черные очки, за границы которых выползли полоски слез от новых стекляшек в глазах. Прижала к лицу белый платочек. Издалека видит: в лаборатории Эдик с мужчиной в белом халате. |
| 73 | Лаборатория. Интерьер | Ср. ПНР. Общ.: Проезд | *20* | Врач, продолжая говорить Эдику:<br>– …Опухоль в голове пытаются оперировать и у нас. Мало шансов, но если пытаться, надо предпринимать что-то сейчас, а вы прячетесь…<br>– Буду доживать сам. Не хочу, чтобы… прикасались.<br>– Как вы себя нехорошо ведете, а если б я не встретил вас сейчас?<br>Врач закурил.<br>Они замолчали, когда она приблизилась *(вошла в кадр)*.<br>Врач попрощался:<br>– Эх, до встречи, Эдуард.<br>– Кто этот врач? Ты к нему должен прийти? – спросила она.<br>– Должен, но уже никогда не приду. Пошли.<br>Они удаляются, разговаривая.<br>– Плохи мои дела. Сигареты кончаются. Волны нету, волны! Плохи дела, нету у меня волны, плачущая! Зачем ты плачешь? Из-за меня?<br>– У меня теперь стеклянные глаза. В глазах теперь линзы. Мы куда?<br>– Смотреть супердешевую машину, – сказал он. – Хочу купить машину. |
| 74 | Гаражи. Натура | Общ. Проезд. Перед идущими ПНР | *18* | Семейная пара – оба грустные и подозрительные одновременно, ведут Клавдию и ее возлюбленного мимо гаражей.<br>Муж. Вот он наш гараж.<br>Женщина, его жена, в черном газовом платочке.<br>– Машина абсолютно новая, но там есть один нюанс…<br>Они приближаются к своему гаражу – у всех меняется выражение лица, кроме Эдика. Все начинают принюхиваться. Клавдия даже зажала нос платком. Все, кроме хозяина, приостановились. Он же шагнул вперед и распахнул ворота. Он это сделал молча, без всяких там предупреждений и… |
| 75 | Гаражи. Натура | Ср. | *6* | …запах так и ударил в глаза остановившимся. Женщина сразу заплакала, но негромко, а тихонечко, вытирая слезы рукой. Клавдия и Эдик вглядывались молча в нутро гаража. |

| №№ кадров | Наименование объектов | План | Метраж | Содержание кадра |
|---|---|---|---|---|
| 76 | Гаражи. Натура | Общ. Наезд. Ср. | *7* | Там стояла белая, блестящая, действительно новая машина, но именно она так странно воняла. |
| 77 | Гаражи. Натура | Общ. Другая точка | *17* | – Знаете что, не входите, не входите сюда, я выведу ее наружу… – сказал мужчина и, закрывая рукавом лицо, зашел в сумеречный гараж. Выехал на машине. На лице у него появилась марлевая повязка, так что были видны одни глаза.<br>– Но отчего такой запах? – вежливо осведомилась Клавдия, встречая вопросом хозяина авто, спешащего выйти из-за руля.<br>– А что, – тихо спросил Эдик у Клавдии, – есть запах?<br>– Конечно, есть, – сказала она.<br>– Просто свежий еще запах, – тяжело сказал хозяин. – Выветрится со временем. Оттого и плата небольшая. За сколько купил наш сын, за столько и продаем теперь. Без учета инфляции. Наживаться не хотим. Просто хотим вернуть затраченное. |
| 78 | Гаражи. Натура | Ср./кр. Двое в кадре | *7* | Эдик, не чувствуя запаха, заглянул в салон. Он тянул Клавдию за руку за собой, она же отклонялась, ее тошнило.<br>– Что это за запах? – спросил нервно у нее. – Я не чувствую никакого запаха. |
| 79 | Гаражи. Натура | Кр. | *8* | – Это запах нашего сына, – напугал всех хозяин такими словами. – Зимой он задохнулся выхлопными газами в машине. |
| 80 | Гаражи. Натура | Кр. | *4* | Женщина плакала. |
| 81 | Гаражи. Натура | Ср./общ. Все | *10* | – Но сейчас уже лето, – заметил Эдик. – Он что, столько пролежал здесь?<br>– Да, он пропал, и никому в голову не приходило искать его в гараже… Почему-то… Он там задохнулся со своей девушкой. То есть не один.<br>Все помолчали. |
| 82 | Гаражи. Натура. | Ср./общ. Все. Другая точка | *3* | Пауза. |
| 83 | Гаражи. Натура. | Ср. Третья точка | *3* | Пауза. |
| 84 | Гаражи. Натура | Ср. Четвертая точка | *10* | Пауза.<br>– Я вам соболезную, – сказал Эдик.<br>– Но мне кажется, – задумчиво сказала Клавдия, – вы ее не продадите.<br>– Продадим, – холодно и упрямо сказал хозяин. |
| 85 | Квартира соседки с подъездом. Интерьер | Общ. ПНР. Ср. Ракурс сверху на лестницу | *17* | Когда Фаина, насвистывая и оттягиваясь рукой от перил, поднялась на свой этаж, она встретила одинокую пожилую соседку с помойным ведром. |

| №№ кадров | Наименование объектов | План | Метраж | Содержание кадра |
|---|---|---|---|---|
| | | | | Открывая ключом дверь и улыбаясь, Фаина поделилась с ней:<br>– Мы с мужем сегодня попали в автокатастрофу. Мужа оставили в больнице, – довольным тоном продолжила она, оживившись на этой фразе. – Я тоже пострадала. Очень простудилась на этой аварии – так долго простояла на ветру у машины в одной только кофточке!<br>Она закашляла.<br>Заслушавшаяся соседка отпустила свою дверь, которая с душераздирающим скрипом отъехала в сторону, и Фаина… |
| 86 | Квартира соседки с подъездом. Интерьер | Кр. Лицо Фаины | *3* | …увидела… |
| 87 | Квартира соседки с подъездом. Интерьер | Общ. Движение камеры | *11* | …внутренность ее квартиры: одинокая узкая постель в перспективе комнаты, коврик, картинка, яркая трехрожковая люстра, светящая над всем этим. Чистота. |
| 88 | Квартира соседки с подъездом. Интерьер | Кр. Лицо Фаины | *3* | На Фаину это произвело сильное впечатление – она зачарованно смотрела мимо соседки внутрь ее покоев, будто для нее случилось откровение, лично в ее адрес. |
| 89 | Квартира соседки с подъездом. Интерьер | Ср./кр. Восьмерки | *5* | Наконец она оторвала свой взгляд и немного пьяным голосом спросила:<br>– А вы одна? |
| 90 | Квартира соседки с подъездом. Интерьер | Ср./кр. Восьмерки | *5* | – Да, я живу одна… |
| 91 | Квартира соседки с подъездом. Интерьер | Ср./кр. Восьмерки | *5* | – Как вам, наверно, хорошо! |
| 92 | Квартира соседки с подъездом. Интерьер | Ср./кр. Восьмерки | *4* | – Отчего, отчего вы так решили? – пропела соседка польщенно. |
| 93 | Квартира соседки с подъездом. Интерьер | Ср./кр. Восьмерки | *7* | – Так чисто. Совсем нет грязи. Чисто. Нравится мне, – вдохнув еще раз приятно стерильный запах, Фаина вздохнула и, кивнув на прощание, ушла к себе за дверь. |
| 94 | Квартира соседки с подъездом. Интерьер | Кр. НПЛ или ЗТМ | *10* | Соседка стояла, улыбаясь блаженно. |
| 95 | Квартира Фаины. Интерьер | Общ. Из НПЛ или из ЗТМ | *11* | …Утром Фаина с чашкой дымящегося кофе в руке, в счастливом одиночестве, в любимом кресле у окна – потягивается расслабленно, как кошка. Потянулась-потянулась и… замерла с простертой вверх рукой… потому что… |
| 96 | Квартира Фаины. Интерьер | Кр. | *4* | …вдруг во входной двери завертелись ключи и нажалась дверная ручка… |

| №№ кадров | Наименование объектов | План | Метраж | Содержание кадра |
|---|---|---|---|---|
| 97 | Квартира Фаины. Интерьер | Кр. | *2* | …а это вызвало мгновенную панику на ее лице. |
| 98 | Квартира Фаины. Интерьер | Ср. | *5* | На Фаину напала зевота и усталость. Она понимала, что сейчас войдет… |
| 99 | Квартира Фаины. Интерьер | Ср. Михаил. ПНР. Оба | *32* | …и он вошел – счастливо улыбающийся муж. Не успел он еще ничего сказать, как Фаина прокричала ему, двинувшемуся к ней:<br>– Тебя что, уже отпустили?<br>– Да, – сказал Миша, но вид у него был немного таинственный.<br>– Так у тебя там ничего не успело срастись, – перейдя на повышенные тона, заметила ему жена, показывая себе на темя. Муж потрогал марлю у себя на голове, с пятном крови, подумал, взял с полки какой-то одеколон и обильно побрызгал то место, где была кровь.<br>– Чтобы не воняло тебе, – сказал он послушно и, помявшись, все же вошел к ней на ее «территорию». – А что ты такая грустная?<br>Фаина стала приглядываться, приглядываться к нему и спросила:<br>– А что ты такой весь таинственный? Что с тобой еще произошло? Ты где еще был?<br>– Я? – как бы невинно придуриваясь, переспросил ее Миша.<br>– Я знаю тебя наизусть, – сказала Фаина. – Ну?<br>– Ты меня всегда раскусываешь! – с восторгом, но потом резко посерьезнев, произнес муж. – Я, перед тем как идти к тебе, уже где-то побывал. В общем, я тебе всегда пробалтывался сразу! Фаина, ты дождалась женщину! Тебе не придется работать с мужчиной.<br>– Да? – только и произнесла Фаня, борясь с нервической зевотой. Помолчали. – Как долго… – начала она.<br>– Женщин не было уже три года, – сказал он. – Им осталось только заплатить.<br>В Мишином кармане загудел телефон, и он сразу быстро заговорил, уходя в другое помещение и лаская появившуюся собаку. |
| 100 | Квартира Фаины. Интерьер | Кр./ср. Проезд. ПНР | *13* | – Тебе нужны медикаменты? Да любые! У меня есть все, – быстро лопотал Миша. – Печень? Врач? Ах, хороший ветеринар! Авторитет! Уши? Конечно отрежет! Записывай телефон… Визу? Можно сделать за день! Но дороже. В какую страну?.. Записываю номер… |
| 101 | Квартира Фаины. Интерьер | Ср. | *8* | Собака смотрела на него влюбленно. |

| №№ кадров | Наименование объектов | План | Метраж | Содержание кадра |
|---|---|---|---|---|
| 102 | Концертный зал (Дом ученых). Интерьер | Общ. | *11* | Зал старинного особняка. Какая-нибудь «ореховая гостиная» либо «малахитовая комната».<br>Концерт. Полулюбительская компания вокалистов. Руководит и аккомпанирует консерваторская преподавательница, характерная старушка. Исполнители разношерстны: одни в вечерних концертных нарядах, другие в крайне будничном. |
| 103 | Концертный зал. Интерьер | Ср. | *5* | Среди них Клавдия. Но она сейчас за ширмой в углу надевает свое сверкучее платье. |
| 104 | Концертный зал. Интерьер | Общ. | *10* | Слушатели-зрители – специальный контингент: древние-древние старухи и старики. Больше старух. Некоторые с орденами во всю грудь. Среди них, у столика, Эдик с неизменным шампанским.<br>У фортепиано вчетвером… |
| 105 | Концертный зал. Интерьер | Ср. | *10* | …поют из оперетты Штрауса очень известный напев про веселый город Вену. |
| 106 | Концертный зал. Интерьер | Кр. | *8* | Собачка руководительницы лежит на стуле возле пианино, задрав головку, подвывает на высоких нотах. |
| 107 | Концертный зал. Интерьер | Ср. Движение камеры | *5* | Клавдия пробирается вдоль стенки – к любимому Эдику. Стоит, склонившись к нему. Говорят шепотом. Он наливает ей шампанского. |
| 108 | Концертный зал. Интерьер. | Кр./ср. | *27* | – Я думаю, просто нельзя мне трезветь вообще никогда, – шепчет он.<br>Она. Ты ждешь встречи с… врагом?<br>У Клавдии продолжают «плакать» глаза. Она подтирается белым платочком, то снимает, то надевает черные очки и рассказывает ему шепотом:<br>– Если у тебя идет война… моя тетя… Моя тетя работает в химлаборатории. Она однажды претворила в жизнь план – подсыпала своему непримиримому врагу талий. Это порошок. Он безвкусен и, кажется, неопределим. Его даже описывали в романах.<br>Он (*с пьяными глазами*) оживляется.<br>– В каких романах?<br>– …Первая стадия – слабость, вторая стадия – человек теряет все волосы… до единого, и на всяких местах тоже… и на бровях, а третья стадия – смертельная. Моя тетя остановилась на второй стадии, правда, что-то потом она раскаивалась… Но этого талия можно набрать у нее навалом, понимаешь?..<br>Они долго смотрят друг на друга.<br>Эдик все время дотрагивается до своей головы.<br>– Это я в том смысле, если у тебя все так безвыходно, если идет война. Ты так страдаешь. |

| №№ кадров | Наименование объектов | План | Метраж | Содержание кадра |
|---|---|---|---|---|
| | | | | – Да? Так видно?<br>– Ты слишком страдаешь. Но мы можем определить для твоего врага любую стадию, какую пожелаешь. У тебя когда с ним встреча?<br>– Завтра в час.<br>– Он кто?<br>– Прикинь, он наркоман, колется. Не пьет, куда ему подсыпать буду? Но вообще я его себе представил без волос… И мне уже легче.<br>Эдик засмеялся, посмотрев на часы. Она тоже смеется. Смех охватывает их со страшной силой. Они просто давятся. Она села к нему на колени, прячет лицо в его плечо. Надо смеяться тихонько, потому что… |
| 109 | Концертный зал. Интерьер | Ср./общ. | *5* | …певцы и певицы поют… |
| 110 | Концертный зал. Интерьер | Ср./общ. | *9* | …слушатели слушают… |
| 111 | Концертный зал. Интерьер | Ср./кр. | *5* | …собачка подпевает. |
| 112 | Концертный зал. Интерьер | Ср. | *20* | Эдик и Клавдия нервно смеются. Но Клавдия еще и плачет.<br>– Почему ты мне никогда ничего не рассказываешь? – говорит она сквозь смех и слезы. – Я ничего точно не знаю. И у тебя много денег всегда… И почему ты так часто моешься?<br>– Что тебе за дрянь вставили в глаза, все плачешь и плачешь, как вдова?<br>Она задумалась, достала из потайного кармана пудреницу, нагнулась над зеркалом, быстро вынула одну из линз, завернула ее в салфетку, выдернутую из стаканчика. Один глаз у нее стал невидящ, но тут же просох.<br>– С одним глазом тоже нормально все видно. А один глаз будет плакать. Потом поменяю местами, – сказала она. Теперь слеза катится у нее только из правого глаза. – Ну?<br>Он докурил последнюю сигарету, отбросил пачку.<br>– Сигареты не должны кончаться, – сказал он. – Кончаются сигареты – кончается волна. Волна вверх, вверх, за, за.<br>Он встал, пошел к стойке бара в углублении покупать сигареты. Она за ним.<br>– Как ты красиво говоришь… |
| 113 | Концертный зал. Интерьер | Общ. | *6* | Тут ее стали звать из-за ширмы, куда, в свою очередь, подавали знаки… |
| 114 | Концертный зал. Интерьер | Ср. | *6* | …из-за фортепиано, указывая на поющих и на Клавдию в зале… |
| 115 | Концертный зал. Интерьер | Ср. | *7* | …потому что номер заканчивался… |

| №№ кадров | Наименование объектов | План | Метраж | Содержание кадра |
|---|---|---|---|---|
| 116 | Концертный зал. Интерьер | Ср. ПНР. Общ. | *20* | Но Клавдия пока что не замечала знаков. Она шла за возлюбленным к стойке.<br>– Да, – говорил он. – У каждого человека приходит волна, и нельзя ее пропускать, иначе она проходит. Надо поехать к тете. Как ты думаешь, я засну сегодня ночью?<br>Он распечатал новую пачку.<br>– Наверно, нет, – сказала она.<br>– Почему?<br>– Ты же будешь взнервляться, я и сама такая. Мы будем выбирать стадии…<br>– Но я уже полгода не сплю.<br>– Да ты уже почти весь истратился… Почему ты не спишь?..<br>Клавдия обернулась. К ней прибежали и потянули ее к фортепиано, где руководительница уже объявляла… |
| 117 | Концертный зал. Интерьер | Общ. | *6* | – Клавдия Лиско. Шуберт. «Форель».<br>Клавдия подбежала.<br>– Нет, не Шуберт.<br>– Нет… Шуберт! – удивилась преподавательница. |
| 118 | Концертный зал. Интерьер | Ср. | *35* | – Нет, не Шуберт. А я спою «Песню о честной любви».<br>И она запела, как всегда, с большим искренним чувством и обаянием, вкладывая всю душу в свой тихий проникновенный голос. Она плакала. Почему? Из-за песни и из-за линзы. |
| 119 | Концертный зал. Интерьер | Кр. | *9* | Она адресовала все это Эдику. |
| 120 | Квартира Фаины. Интерьер | Кр. | *7* | Денежные бумажки в руках Михаила шевелились, как живые. Они так шустро мелькали в его проворных пальцах. |
| 121 | Квартира Фаины. Интерьер | Ср. | *7* | Михаил считал деньги, сидя на корточках на балконе.<br>– А вот почему я это делаю всегда на балконе? Фаина!.. |
| 122 | Квартира Фаины. Интерьер | Ср. Другая точка. С балкона | *8* | Сквозь стекло балконной двери призрачно видна Фаина; она прикрывает балконную дверь и исчезает в глубине квартиры.<br>– …Фаина!.. Это место для пересчета… – Михаил заходит в комнату. – Моя личная особенность! Это старая привычка со старых времен – квартира вся кишела, а на балконе никто не жил. |
| 123 | Квартира Фаины. Интерьер | Ср. ПНР | *8* | Фаина скрылась в ванной.<br>Он подошел к двери ванной и постучал в нее.<br>– Фаня, хочешь посмотреть на деньги?<br>– Нет!!! – ответил голос Фаины.<br>– А то я их прячу, – сказал он. |

| №№ кадров | Наименование объектов | План | Метраж | Содержание кадра |
|---|---|---|---|---|
| 124 | Такси. Натура | Ср. Движение | *14* | Они ехали в такси. Качнулись на резком повороте. Ее прижало к Михаилу. Он приобнял ее. Машина выровнялась. Фаина распрямила спину, так что Михаилу пришлось руку убрать. Молчали.<br>– Единственное, – говорит Фаина. – Не люблю куда-то уезжать. Дай сигарету.<br>– Да, ты, как кошка, привыкаешь к месту, а не к человеку, – сказал Михаил и понюхал букет, подрагивавший на его коленях. |
| 125 | Такси. Натура | Кр. Сбоку | *6* | Фаина закурила. Спичку выбросила в опущенное окно. |
| 126 | Такси. Натура | Ср. НПЛ | *15* | Михаил передает ей букет, какую-то папку, говорит:<br>– Так, ну вот тебе билет, паспорт, суточные, квартирные…<br>Он смеется.<br>Фаина, повертев букет, вернула мужу.<br>– Жалко его, завянет. Возьми домой.<br>Машина остановилась.<br>– Скажи что-нибудь хорошее на прощание, – говорит он.<br>– Ну… – задумалась Фаина. Подумала и сказала: – Пока.<br>И вышла из авто. |
| 127 | Такси. Натура | Общ./ср. НПЛ | *18* | Клавдия открывает дверцу машины (точнее, такси), где ждет Эдик. Она садится к нему, запыхавшаяся, веселая, и таинственно восторженно сообщает:<br>– Ты знаешь, эта твоя волна действительно пошла, все оказалось!<br>Она приоткрывает сумочку, там кулек целлофановый с белым порошком.<br>– Да, я чувствую эту волну, чувствую! – отозвался он возбужденно. – У меня такое бывает раз в три года. И время как раз подошло! Давай, поехали, – уже более прозаично обратился он к шоферу.<br>Машина тронулась. Клавдию качнуло. Она поцеловала Эдика в щеку. |
| 128 | Морвокзал. Натура | Общ. Движение | *15* | Погрузка – разгрузка – отплытие… |
| 129 | Морвокзал. Натура | Общ. Движение | *8* | Пароходы в порту. |
| 130 | Морвокзал. Натура | Ср. Движение | *6* | Фаина появляется. Смотрит, слегка улыбаясь, в даль моря, где пароходы. |
| 131 | Плавучая гостиница. Натура | Кр. ПНР. Общ. | *8* | Фаина идет по трапу парохода-гостиницы. Оглядывается. Скрылась внутри. |
| 132 | Плавучая гостиница. Интерьер | Ср. | *5* | Фаина получает ключ у стойки администратора. |
| 133 | Плавучая гостиница. Интерьер | Ср. ПНР. Общ. | *5* | Идет по узкому коридору. |

| №№ кадров | Наименование объектов | План | Метраж | Содержание кадра |
|---|---|---|---|---|
| 134 | Плавучая гостиница. Интерьер | Общ. | *7* | Крошечный номер-каюта. Фаина сразу, не раздеваясь, ложится на койку, кладет кисть руки на глаза. Неподвижна. |
| 135 | Плавучая гостиница. Интерьер | Общ. Другая точка | *8* | Неподвижна. |
| 136 | Плавучая гостиница. Интерьер | Ср. ПНР. Общ. | *8* | Фаина в сумерках сходит с трапа на берег. Удаляется. |
| 137 | Кафе. Интерьер | Ср./кр. | *6* | Фаина отодвигает от себя подальше тарелочку с пирожными. Ставит чашку на блюдце. |
| 138 | Кафе. Интерьер | Ср. Восьмерка | *6* | Пьяная хорошо одетая женщина присаживается к ней за столик. Берет пирожное, откусывает маленький кусочек. |
| 139 | Кафе. Интерьер | Ср. | *7* | Фаина молча наблюдает. Встает. Говорит женщине:<br>– Какая вы жалкая! |
| 140 | Кафе. Интерьер | Ср./кр. ПНР. Общ. | *53* | – Да, я жалкая! – ответила быстро женщина, мотая головой. Она берет чашку Фаины и поспешно допивает. Поперхнулась пирожным. Кашляет, смеется, просит жестами – стукнуть по спине. Фаина нейтральна.<br>– Если даже у меня туберкулез, ведь это я за вами допиваю, а не вы за мной, – бормочет, смеясь и кашляя, пьяная. – Даже если последняя у меня стадия… туберкулеза… я ведь не кровью захлебнулась… Это же кофе… Не бойтесь… Знаете, как та средневековая графиня венгерская… захлебнулась кровью… Которая купалась, отмокала… в крови девственниц… лечилась от туберкулеза… Помните? Я хотела поболтать… Познакомиться хотела… Я тоже люблю одиночество…<br>Фаина. Отвратительно.<br>Она поджала педантично губы и ушла. Какой-то тип, улыбаясь, хлопал оставшуюся кулаком по спине, приговаривая: – И я, и я люблю одиночество!.. И я!..<br>Он подсел к столику, и женщина, откашлявшись, быстро, но очень внятно, говорила ему:<br>– По законам древних германцев всякому, кто осмелится содрать кожу с живого дерева, вырезали пупок и пригвождали его пупок к той части дерева, которую он ободрал, затем его вертели вокруг дерева до тех пор, пока кишки полностью не наматывались на ствол, так, чтобы полностью заменить засохшую кору дерева живой тканью преступника.<br>– Ох, какая вы зеленая! – сказал мужчина.<br>– Да нет, я не зеленая! – продолжала женщина. – Потому что греки и римляне приносили беременных женщин в жертву богиням злаков и земли, чтобы земля была плодородной и наливались колосья злаков… Это Фрезер. Читали? Красиво, правда? |

| №№ кадров | Наименование объектов | План | Метраж | Содержание кадра |
|---|---|---|---|---|
| | | | | – Они убивали женщин?<br>– Ну конечно!<br>– Это они каких-нибудь бродяжек, наверное, выискивали. Бомжих, – размышлял мужчина. |
| 141 | Улица. Натура | Общ. ПНР. Движение | *10* | Фаина на улице. Сначала в одну сторону идет. Потом возвращается, идет в противоположную сторону. На противоположной стороне улицы дрались между собой двое милиционеров. |
| 142 | Дом второй жертвы. Натура | Общ. | *18* | Мусоросборщик возле помойки. Работает. Фаина стоит наблюдая. Когда он вылезает из машины, она спрашивает:<br>– Это дом одиннадцать Б?.. А когда приезжаете по утрам?<br>– В пять утра. Одиннадцать Б, – сказал тот покорно и прошел мимо.<br>И она отошла. |
| 143 | Дом второй жертвы. Натура | ПНР. Проезд | *16* | Длинный ряд окон первого этажа длинного дома. В окнах сидят и чего-то ждут пожилые женщины, глядя на улицу. |
| 144 | Подъезд второй жертвы. Натура | Общ. | *4* | Фаина зашла в нужный подъезд, посмотрев на часы, оглядевшись. |
| 145 | Подъезд второй жертвы. Интерьер | Ср. ПНР<br>ЗТМ | *9* | Покрутилась и вдруг с гневом проговорила:<br>– Первый этаж? – Она еще раз произнесла номер квартиры и посмотрела номер. – Скотина, – сказала она тихо. Пригляделась к замку, позвонила, поднялась на верхний этаж, переждала, спустилась, вышла. |
| 146 | Дом второй жертвы. Натура | Общ. | *5* | Зажегся во тьме фонарь. |
| 147 | Дом второй жертвы. Натура | Общ. | *3* | Зажглась луна. |
| 148 | Подъезд второй жертвы. Натура | Кр. | *3* | Зажглась лампочка в подъезде. |
| 149 | Подъезд второй жертвы. Интерьер | Ср. | *3* | Фаина быстро вошла в подъезд. |
| 150 | Подъезд второй жертвы. Интерьер | Кр. Отъезд. Общ. | *9* | Открыла замок, довольно легкий и банальный. Вошла в квартиру бесшумно. |
| 151 | Квартира второй жертвы. Интерьер | Кр. Отъезд. ПНР. Общ. | *7* | Квартира стандартной простенькой планировки. Свет доносится только из щелей ванной комнаты. Фаина в темноте в коридоре, прислушиваясь к шуму воды. Стоит держа руки в карманах. Прошла на кухню, подняла голову… |
| 152 | Квартира второй жертвы. Интерьер | Ср. | *6* | …высматривая стеклянный проем, соединяющий ванную с кухней. Пододвинув табуретку, заглянула в ванную, откуда доносились стоны. |
| 153 | Квартира второй жертвы. Интерьер | Ракурс сверху. Общ. | *17* | Через полупрозрачное стекло в ванную комнату смотрела Фаина. |

| №№ кадров | Наименование объектов | План | Метраж | Содержание кадра |
|---|---|---|---|---|
| | | | | Голая женщина в какой-то пантомиме разыгрывает такую сцену: она как будто от кого-то отстраняется, вытянув жеманно вбок руки с оттопыренными ладонями, а голову и корпус отклонив и отвернув в противоположное направление; она будто бы противится чьим-то незримым страстным домогательствам, иногда все же им поддаваясь; она тает, млеет, стонет и вздыхает, изнемогая и иногда смеясь… |
| 154 | Квартира второй жертвы. Интерьер | Общ. ПНР | *5* | Фаина спустилась, вошла в единственную комнату. На ходу сбила с тумбочки… |
| 155 | Квартира второй жертвы. Интерьер | Ср. ПНР. Общ. | *14* | …легкую вазу, похожую на стеклянную колбу. Осколки, мелко нарезанные, усыпали, блистая, пол. Фаина метнулась, вдавилась в вешалку с пальто в коридоре. Вода выключилась в ванной. Дверь со скрежетом открылась, показалась мокрая голова женщины, испуганно осматривающейся по сторонам. Наконец и сама она вышла, закрученная в простыню. Сначала она посетила кухню, оставляя мокрые отпечатки ног, потом пошла прямо на Фаину, не видя ее, и вдруг наступила на осколки. Она коротко вскрикнула, сделала шаг назад. Схватилась за пораненную ногу. |
| 156 | Квартира второй жертвы. Интерьер | Кр. | *7* | А Фаину, закутавшуюся в пальто, тут же начало крутить – запах крови долетел до нее за несколько мгновений, и начался ее обычный мучительный приступ. |
| 157 | Квартира второй жертвы. Интерьер | Ср. | *7* | Женщина снова вернулась в ванную, включила воду, подставила под кран ногу. |
| 158 | Квартира второй жертвы. Интерьер. | Ср. | *8* | Воспользовавшись паузой, Фаина выскользнула из квартиры. |
| 159 | Плавучая гостиница. Интерьер | Общ. | *6* | Протерев руки спиртом и помахав ими, Фаина вынула ряд предметов из сумки на столик перед иллюминатором. |
| 160 | Плавучая гостиница. Интерьер | Ср./кр. | *10* | Телесного цвета лейкопластырь, приклеив на висках, стянула на затылке так, что глаза ее получились раскосыми. |
| 161 | Плавучая гостиница. Интерьер | Кр. | *18* | Проверяя все это устройство на прочность, она страшно гримасничала и мотала головой.<br>Надевает парик из пречерных волос. Затем делает себе макияж, как боевую раскраску: ярко подкрашивает черными стрелками глаза, обводит бордовой помадой узкие губы свои. Выбеливает лицо. |
| 162 | Плавучая гостиница. Интерьер | Кр. | *7* | Долго разглядывает, изучает себя.<br>Фаня стала похожа на идола, не на человека, а на воплощение чего-то… Из-за раскосых глаз, натянутой кожи лицо отчасти лишается мимики. Маска. |

| №№ кадров | Наименование объектов | План | Метраж | Содержание кадра |
|---|---|---|---|---|
| 163 | Плавучая гостиница. Интерьер | Общ. | *6* | Уже в гриме Фаина встала, распрямилась, отступила в глубь комнаты, потянулась, закурила, погасила свет. Заря осветила ее. |
| 164 | Плавучая гостиница. Интерьер | Общ. | *10* | За окном из воды на горизонте восход солнца. |
| 165 | Высокое здание. Морвокзал. Натура | Общ. ПНР | *5* | Современное высотное здание. |
| 166 | Высокое здание. Морвокзал. Натура | Общ. | *9* | Фаина прошлась кружком по асфальтовой площадке. Пятясь, смотрит вверх на окна, щурится от полуденного солнца. Затем деланой развязной походкой направилась к подъезду. |
| 167 | Высокое здание. Морвокзал. Интерьер | Кр. ПНР. Общ. | *9* | – На мое имя заказан пропуск. Женский журнал, да, да!!! – сказала она в окошко высоким голосом, будто кому-то подражая.<br>Прошла сквозь контроль, охрану, железную рамку к широкой, устланной лестнице, к лифту… |
| 168 | Приемная и кабинет второй жертвы. (Возможно, вставка – вид из окна.) | Общ. | *17* | Кротко ожидала в приемной. Смотрела в окно, из которого было видно полгорода, так это было высоко.<br>Из приоткрытой двери до нее доносились обрывки разговоров между ее жертвой и какой-то посетительницей. Плаксивый голос говорил:<br>– …И я бы давно уже выбросилась бы из окна у себя дома, но как подумала, как я ухну на землю к нам под окна во все… что-нибудь, ведь у нас столько кустов, столько кустов, и вот как я это себе представляю!<br>Секретарша демонстративно встала и прикрыла дверь. |
| 169 | Кабинет второй жертвы. Интерьер | Кр. | *8* | Жертва, опустив голову, разговаривала по телефону. Она даже слегка отвернулась от скрипящей двери и смеялась в трубку… |
| 170 | Кабинет второй жертвы. Интерьер | Ср. ПНР. Общ. | *9* | …когда Фаина зашла в кабинет с извиняющимся жестом и тут же оказалась у окна. В окне вдали виднелись пароходы.<br>– Одинокие женщины долго разговаривают по телефону, – заметила Фаина. |
| 171 | Кабинет второй жертвы. Интерьер | Ср. / кр. | *4* | «Одинокая», вздрогнув, обернулась, положила трубку, вгляделась в… |
| 172 | Кабинет второй жертвы. Интерьер | Ср. /кр. | *4* | …маскообразное лицо «журналистки», но привычно быстро взяла себя в руки. |

| №№ кадров | Наименование объектов | План | Метраж | Содержание кадра |
|---|---|---|---|---|
| 173 | Кабинет второй жертвы. Интерьер | Общ. Плавное незаметное движение | *69* | – Я из журнала для женщин. Мне было назначено, – официальным голосом пояснила Фаня, не отходя от окна. – Просто наш следующий номер, где мы хотим поместить ваше интервью, будет посвящен теме женского одиночества, неспособности чувствовать любовь к кому-то, не обижайтесь.<br>– Да, я одинока, – женщина склонила голову набок, – но я разочарую вас. Я думаю, любви нет. Но рассказывать про себя в журнале не буду. Это будет вредно моей общественной репутации. Если вы еще расположены брать у меня интервью, то… садитесь.<br>– Нет, не могу, – чуть морщась и обмахиваясь как бы от жары ладонью, доверительным голосом проговорила Фаня.<br>– А что такое?<br>– Послушайте, вы ведь где-то недавно поранились? – морщась, спросила Фаня.<br>– Да. Откуда вы знаете? – холодно сказала жертва и выпрямилась.<br>– Я не переношу запаха крови, вот что, – Фаня закрыла рукой нос, набрала воздуха в легкие, продолжила: – Кровь… ее запах я чувствую… так сильно, что у меня даже начинается рвота!.. Простите, я не знала, что вы ранены… – Она стала задыхаться, все более и более поворачиваясь к окну. – Если бы я знала, я бы не пришла, о боже!..<br>Женщина, вконец испуганная, что Фаину начнет рвать прямо у нее в кабинете, хромая, выскочила из-за стола, подбежала к окну и сама, своими руками, стала открывать его, наконец распахнула, и Фаина высунулась в него чуть ли не по пояс, вдыхая свежий воздух.<br>– Спасибо, – через несколько мгновений сказала она. – Как хорошо работать с женщинами… нежели с мужчинами. Все планы удаются, желания удовлетворяются.<br>Она сняла с плеча свою сумочку, достала блокнот, потом что-то острое, при этом, продолжая разглагольствовать.<br>– Мужчины не тонкие, женщины тоньше. Интервью с женщинами мне удаются несравненно лучше… – Она осеклась и протянула женщине тонкий острый штырь, сделанный из пластмассы, сантиметров восемь-десять длиной. – Видели когда-нибудь такую авторучку?<br>– Ручку? – переспросила женщина. – Похоже на художественное творчество заключенных, – и хотела отойти. – Ну, все это очень странно. Какие у нас сегодня странные посетительницы! Мне неинтересна ваша ручка, при чем здесь ручка?.. И это ручка? Какое же это интервью?<br>Фаина ждала, рассматривая лепечущую женщину, но та не брала «ручку». Фаине надоело. Она схватила стоявшее на подоконнике зеркало и выбросила его в окно. |

| №№ кадров | Наименование объектов | План | Метраж | Содержание кадра |
|---|---|---|---|---|
| | | | | Женщина высунулась в окно, вскрикнув:<br>– Вы могли убить кого-то! Ах…<br>Фаина натренированным движением перекинула ее через подоконник ею же открытого окна. Когда наступила тишина в кабинете, Фаня как бы «ответила» ей.<br>– Да это не ручка. И не интервью.<br>После жертвы на подоконнике осталась только одна ее туфля. Все произошло очень быстро. Фаина закрыла вслед за женщиной окно. Туфлю, не зная, куда деть, скинула вслед за жертвой. Туфля отдельным звуком через несколько секунд гулко упала где-то там. |
| 174 | Кабинет и приемная второй жертвы. Интерьер | Общ. | *7* | А когда вышла, напоказ, специально для секретарши, уже в пустоту кабинета произнесла:<br>– А вы убедили меня, что одиночество – это то, что мне нужно.<br>И она уважительно тихо прикрыла дверь. Схватившись за левый висок, где напряжение лейкопластыря уже стало ослабевать и… |
| 175 | Кабинет и приемная второй жертвы. Интерьер | Кр. ПНР | *2* | …глаза заметно обрусевать, теряя раскосость, Фаина вышла из приемной. |
| 176 | Высокое здание. Морвокзал. Интерьер | Общ. ПНР | *4* | Коридор был пуст. Она понеслась по нему. |
| 177 | Высокое здание. Морвокзал. Интерьер | Ср./общ. ПНР | *5* | Спустившись по лестнице пару этажей… |
| 178 | Высокое здание. Морвокзал. Интерьер | Ср./общ. ПНР | *5* | …вбежала в один из туалетов, у зеркала сорвала парик, клейкие ленты у глаз… |
| 179 | Высокое здание. Морвокзал. Натура | Общ. Проезд. ПНР | *15* | Когда уже переодетая и не восточная Фаина вышла из здания, толпа стояла у того самого не замеченного ею места падения, где на асфальтовых плитах лежало тело. |
| 180 | Высокое здание. Морвокзал. Натура | Кр. ПНР. Проезд. Общ. | *18* | Мимо мертвой, сквозь толпу испуганных лиц прошло одно равнодушно-отрешенно-сосредоточенное. Не отрывая взгляда от земли, прошла женщина. (Она находилась в той «самой красивой, самой любимой Клавдией, стадии безумия».) В не по сезону теплом пальто, с ярким гримом на лице и с тремя пакетами в одной и клеенчатой сумкой в другой руке. Это не та несчастная, которую встречала Клавдия, но почти двойник ее, с некоторыми отличиями… Закудрявленные, вытравленные в белый цвет волосы, вместо шапок – корона с ободранными блестками и свисающими вдоль нарумяненных щек гирляндами бус. |

| №№ кадров | Наименование объектов | План | Метраж | Содержание кадра |
|---|---|---|---|---|
| | | | | Облупившийся, но видно, что малинового цвета, маникюр на давно не стриженных, как когти, острых ногтях. Множество громоздких поддельных украшений, как будто взятых из театра: перстни с выпавшими камнями, ожерелье из поддельного жемчуга, как монисто, надетое на него еще одно ожерелье… И на разбитых каблуках. Безумица вдруг целеустремленно пригнулась невдалеке от толпы и схватила с земли… |
| 181 | Высокое здание. Морвокзал. Натура | Кр. ПНР. Ср. Проезд | *10* | …упавшую туфлю жертвы, сунула ее в клетчатую сумку в ворох старых пакетов, оберток, бумажек и пошла. Когда она распрямилась, рядом с ее лицом возникло лицо Фаины, которая пошла за ней… |
| 182 | Переулок. Натура | Проезд. Крупность изменчива | *11* | Они свернули в сырые переулки, где незнакомка периодически залезала в полуподвальные ниши у окон, тянула свою руку, всю в болячках и перстнях, сквозь решетки, чтобы достать, например, полусгнивший пакет… Так они дошли до… |
| 183 | Гастроном. Натура | Общ. | *9* | …продуктового магазина. Видно было, что безумная боялась, как ребенок, зайти в него. Она стояла и заглядывала в дверь. Из магазина вышла продавщица и закурила, глядя вдаль. Безумица забеспокоилась. Перед ней, у ног продавщицы, валялся очередной пакет, из которого… |
| 184 | Гастроном. Натура | Кр. ПНР. Ср. | *8* | …когда она за ним нагнулась, вышел крупный таракан в сторону дверей. Она взяла его двумя пальцами, не убивая, не давя, положила его обратно в пакет. |
| 185 | Гастроном. Натура | Ср. Другая точка | *12* | – Видите, – негромко заговорила она, заискивающе глядя на продавщицу, – что вам тут подбрасывают! – Таракан стал выползать опять. – Вот видите, видите, какое!!! – уже громче восклицала она, захватывая насекомое пальцами и вкладывая его назад, откуда оно вырывалось снова и пыталось убежать. А она возвращала его снова.<br>(Возможно, это актерская пантомима, выполняемая без всякого таракана.) |
| 186 | Гастроном. Натура | Ср. | *8* | Продавщица бросила окурок, раздавила его, невидимый для камеры. Затем переступила и раздавила еще что-то. Наверное, таракана. |
| 187 | Гастроном. Натура | Кр. | *6* | Безумная зарыдала. |
| 188 | Гастроном. Натура | Кр./ср. | *5* | Фаина, стоявшая невдалеке, наблюдая, также заплакала. Или не заплакала. Но исказилась лицом. Отвернулась. Ушла. |
| 189 | У гостиницы. Натура | Общ. Движение | *15* | Затормозили у гостиницы две машины. Здесь была назначена встреча. Эдик с Клавдией вышли из такси, из дорогого авто вылез грузный, богато одетый мужчина. |

| №№ кадров | Наименование объектов | План | Метраж | Содержание кадра |
|---|---|---|---|---|
| | | | | – А? Приехал? – расслабленно сказал Эдику. – Девочку не отпускай. Я тоже не один. – И за руку из машины вытянул такую характерную девушку – во всем обтягивающем, коротком, на очень высоких каблуках лакированных. Она улыбнулась, и тут же начали сверкать два золотых передних зуба. А улыбалась она всегда, даже когда выдвигалась из машины. |
| 190 | У гостиницы. Натура | Кр. | *3* | – Ой! – сказала девушка, качнувшись на каблуках, и как-то разрядила обстановку. |
| 191 | Гостиница. Лифт. Интерьер | Ср. | *17* | Пока они ехали в лифте, мужчина допросил Клаву.<br>– Ты давно его знаешь?<br>Она молчала, наблюдая себя как-то со стороны в зеркале.<br>– Что? – переспросила она.<br>– Откуда ты его знаешь?<br>– А вы что, прокурор? – ответила она.<br>– А ты знаешь, что ты отсюда не выйдешь, пока не скажешь, чего ты сюда пришла?<br>– Как это не выйду? Сейчас дверцы откроются и выйду, – сказала Клава.<br>Тут вмешался Эдик, как бы очнувшись.<br>– Да она не то, что вы думаете.<br>– Хочу курить, – сказала Клавдия Эдику.<br>– Не будешь тут курить, – сказал мужчина. – Знаешь, этот парень, – он стал похлопывать Эдика по подбородку, – он мой. Он принадлежит мне! – закончил он фразу ровно тогда, когда остановился лифт. |
| 192 | Номер гостиницы. Интерьер | Ср./общ. Из коридора в глубь номера. Потом дверь закрывает кадр | *12* | Странный мужчина отпер дверь гостиничного номера, распахнул ее и, сказав: «Дамы, вперед!», пропустил девушек. Когда они проходили мимо него, он их щипал и хохотал. Девушка с золотыми зубами тоже хохотала. Мужчина быстро провел Эдика к следующей двери многокомнатного номера, завел его туда, быстро вернулся, захлопнул входную дверь и проскрежетал ключом, запирая изнутри. |
| 193 | Номер гостиницы. Интерьер | Внутри номера. Через девушек на мужчину | *13* | Клавдия и девушка стояли посреди комнаты. Они оставлены вдвоем. Их неподвижные спины. Озирающиеся лица. Пауза. Глухие удары доносятся. Они глядят на высокую дверь. Она только что захлопнулась за мужчинами. |
| 194 | Номер гостиницы. Интерьер | Кр. Затем ср. Фронтально | *25* | Их лица. Они одновременно садятся, рядышком, отступив в глубину, на какой-то диван. Клавдия первая начала разговор.<br>– А как вас зовут?<br>– Ольга, – сказала девушка с золотыми зубами.<br>– А меня можно называть… Еленой или Ирен. Я певица, – представилась Клавдия. Ольга простодушно посмотрела на нее. |

| №№ кадров | Наименование объектов | План | Метраж | Содержание кадра |
|---|---|---|---|---|
| | | | | Снова ужасные звуки из-за двери. Удары.<br>Девушки замолчали, прислушиваясь.<br>– Удары стихли, – странным голосом сказала Клавдия и странно улыбнулась девушке.<br>– А где ванная? – спросила девушка и засмеялась.<br>Ею овладела смешливость. Она встала, прошлась по краю ковра на полу. Клавдия последовала за ней. Они обошли комнату кругом. |
| 195 | Номер гостиницы. Интерьер | Кр. | *46* | Ольга рассматривает себя в зеркале в ванной комнате. За ней протиснулась и Клавдия, второй головой появляясь в отражении. Яркий свет.<br>– Дай я сравню, неужели я такая бледная, как все говорят?<br>Ольга прижалась к ней щекой, и они теперь, как две сестры на фотокарточке.<br>– М-да… бледная, – сказала Клавдия.<br>– Да ничего! На мне такой слой краски! – счастливо заговорила Ольга. – Поэтому-то я такая.<br>– А ты видела когда-нибудь НЛО?<br>– Нет пока, – сказала Ольга и опять засмеялась бессмысленно.<br>– Говорят, над этой гостиницей часто зависает. Все, кто работают в этой гостинице, хоть раз, да видели. Это бывает по ночам. Часа в четыре, в три… Ты же останешься с нами ночевать?<br>– Тогда останусь, – сказала Ольга. – Хотя не люблю в чужих кроватях засыпать.<br>– Ты давно его знаешь?<br>– Да нет! Только сейчас! А ты этого парня знаешь давно?<br>– Не очень давно.<br>– Да, он симпатичный. А как ты думаешь, сколько у Чикки-Брикки можно попросить? Он также симпатичный…<br>– У кого?<br>– Ну это я его так называю про себя, он все время это слово повторяет: «Будем делать чикки-брикки!»<br>– Вообще-то, мне сказали, он очень богатый, но цены знает, – сказала Клавдия и неожиданно переменила тему. – Тебе надо вставить белые зубы вместо золотых, причесаться, платье построже, и будешь брать много. Будет больше почтения и тайны. Ты очень милая.<br>Клавдия в очередной раз подтерла плачущий глаз.<br>– Правда? Зубы поменять?<br>– Да, Ольга. Это не модно в мире. Только на Востоке или в горах. Я и сама так люблю все блестящее, бусы, ярко и покрасивее краситься и выпивать, чтобы быть взбудораженной, но сдерживаюсь. Люди не ценят этого. |

| №№ кадров | Наименование объектов | План | Метраж | Содержание кадра |
|---|---|---|---|---|
| | | | | – Ну, если ты такая добрая ко мне, то и ты не плачь. А как ты хочешь, чтобы зубы поменять? Вот так?..<br>И она внезапно сняла пальцами золотинки с зубов и расхохоталась.<br>Дернув дверь, вошел в ванную Чикки-Брикки. С девушками он общался жестами: махнул рукой, чтобы вышли, и, не дождавшись, стал к унитазу. Они выпорхнули. Его лицо появилось в зеркале: он корчил себе рожи. Потом вышел. |
| 196 | Номер гостиницы. Интерьер | Ср./общ. ПНР | *30* | Проходя мимо них, смотрел мрачно. Скрылся снова в другой комнате.<br>– Какая тоска! – сказала Ольга, сидя под потухшим торшером; потом включила его, потом выключила. – Ты плачешь, потому что его бьют?<br>– Да, – сказала Клавдия. – Я больше не могу терпеть. Это страгивает меня!<br>– И я почти не выдерживаю, – приветливо, вроде бы улыбаясь, сказала Ольга. – Я ведь с ним с самого утра, а надо будет оставаться еще хотя бы несколько часов!.. Я его сто лет знаю!.. Он такой… такой… он вот такой… – Она вынула несколько игральных карт, показала и проткнула им булавкой глазки, как некогда поступила Фаина.<br>– Деньги! Деньги! Деньги! – сказала Клавдия, поддакивая ей, скрывая ужас.<br>Та улыбнулась.<br>– Ах, как дует из окна. Но это платье очень теплое. Мне нужны теперь туфли. Ах, как мне нужны туфли!<br>– Слушай, а посмотри ты, что они там делают. Я закажу чай у горничной, а ты его к Чикки как бы понесешь. А потом мы попросим его спуститься в магазин за туфлями – вместе будем просить, я буду прямо подвывать в твою пользу, что ты без туфель, и ему станет стыдно, и он купит тебе их.<br>Клавдия выдвигала далеко идущие планы, зажигая воображение девушки. Лицо у нее при этом сделалось маниакальным. Она вдруг запела куплет из популярной песни… |
| 197 | Номер гостиницы. Интерьер | Кр./ср. ПНР. Кр. | *32* | …Горничная пришла с подносом. Принесла несколько чашек с чаем. Клавдия забрала поднос в дверях, закрыла плотно дверь.<br>– Ну что? – спросила у Ольги. – Идешь?<br>*(Это ее голос за кадром.)*<br>Руки Клавдии выбрали чашку с подноса, дребезжа блюдцем, тихо-тихо она произнесла (*голос за кадром*):<br>– Надо добавить сахару, надо добавить сахару.<br>Кулек с порошком появился из сумки и трясся в руках, пока не просыпался весь в чашку, и чашка была передана в другие руки… Но перед тем Клавдия судорожно развязывала пальцами и зубами узел на целлофановом кульке с порошком. |

| №№ кадров | Наименование объектов | План | Метраж | Содержание кадра |
|---|---|---|---|---|
| | | | | В это время упала ложечка, и Ольга пошла в ванную – помыть ее… А в целлофановом кульке оказался меньший целлофановый кулек, так же завязанный, и наконец он развязан, но к этому моменту прорвался и высыпался. |
| 198 | Номер гостиницы. Интерьер | Ср. Наезд. Медленный | *9* | – А я ведь тоже любила, – оглянулась в дверях Ольга с чашкой.<br>– На… иди, прими, – зашептала Клавдия, протягивая к Ольге руки, как благословляя.<br>– Как ты смешно завыражалась!..<br>Ольга без стука просто и легко зашла в запретную комнату. Она так громко хохотала… Вернулась быстро. |
| 199 | Номер гостиницы. Интерьер | Ср./кр. | *9* | Клавдия за роялем пела свою любимую песню о честной любви. |
| 200 | Номер гостиницы. Интерьер | Общ. Обе в кадре | *8* | – Выпил? – спросила Клавдия, быстро подошла к девушке и заглянула той в руки. Чашка была пуста.<br>– Я ему сказала, чтобы он спустился с нами в магазин, а он сказал: сейчас. А твой стоит на коленях. Чикки, наверное, бил его до этого ногами, а твой весь в крови, держится за голову, но молчит. Вот так, – показала она. |
| 201 | Номер гостиницы. Интерьер | Общ. | *12* | Именно так Эдик и держался за голову в закрытой комнате. А Чикки бил его, придумывая как бы еще ударить.<br>На самом деле Чикки устал.<br>– Я устал! – сказал он и снова придумал, как еще можно бить, и снова устал. – И что тебя бить, если ты ничего не чувствуешь? – сказал он, отошел от Эдика, сел на кожаный диван. |
| 202 | Номер гостиницы. Интерьер | Ср. | *15* | Чикки достал из внутреннего кармана пиджака шприц. С уже заправленным раствором. На конце иголки была наколота ватка. Закатал рукав рубашки.<br>– Иди сюда, – позвал Эдика.<br>Тот встал с колен, подошел.<br>– Передави мне вену.<br>Эдик обхватил руку Чикки выше локтя. Рука скользила. Наконец он сжал как следует. Тот сделал сам себе укол. Откинулся. Стал красным. Сказал наконец:<br>– На черта мне это надо! – Далеко отбросил от себя использованный подкровавленный шприц. Торжественно-искусственно вскликнул для финальной романтизации: – Когда у человека все есть, тогда он начинает убивать себя! |
| 203 | Номер гостиницы. Интерьер | Общ. ПНР | *10* | Встал. Вышел к девушкам.<br>Ольга раскладывала пасьянс.<br>– Ну что, пошли? – сказал Чикки.<br>Ольга вскочила радостно, всплеснув руками.<br>– Туфли?!<br>Чикки обхватил ее за талию и ниже, и они вышли. |

| №№ кадров | Наименование объектов | План | Метраж | Содержание кадра |
|---|---|---|---|---|
| | | | | А Клавдия боязливо переступает порог, чтобы посмотреть на своего возлюбленного. В распахнутой двери видно… |
| 204 | Номер гостиницы. Интерьер | Общ. | *11* | …тот торчит у окна, куда-то всматриваясь. Вдруг Клавдия увидела, вздрогнув, кого-то или что-то… Она скрылась из дверного проема, уйдя за стенку, разделяющую комнаты.<br>– Это кто?.. Под столом… лежит?.. – спросила она тихо.<br>– Это его сын. Он говорит: «Пускай мой сын лучше со мной, при мне колется, чем он будет где-то без меня убивать себя», – сказал Эдик и повернулся, и прошел в первую комнату. Лицо его в крови. |
| 205 | Номер гостиницы. Интерьер | Ср. | *5* | Клавдия стоит над спящим на матрасе кудрявым подростком с широкими черными бровями и открытым ртом. |
| 206 | Номер гостиницы. Интерьер | Кр. | *5* | Лицо спящего.<br>Слышны тихие голоса.<br>– Сейчас должно подействовать, должно произойти. Девушка вывела его в магазин, и все должно произойти.<br>– Что должно произойти? – спросил голос Эдика. |
| 207 | Номер гостиницы. Интерьер | Ср. ПНР. Общ. | *30* | – Я высыпала ему весь порошок.<br>Эдик пожал плечами.<br>Клавдия сидела, схватившись за плачущий глаз.<br>Он же ничего не говорил.<br>– Тебе нехорошо? – спросила она.<br>– Нет мне не больно. Я ничего не чувствую, – сказал Эдик. – А ты что чувствуешь?<br>– Я? Я чувствую. Я люблю тебя, я это чувствую.<br>– Как это у тебя получается? Я ничего не чувствую.<br>– Я не могу оставаться в неизвестности, не зная, кто я, – мне надо подойти посмотреть. Ведь, может, он и умер? – лихорадочно сказала она. – А ты где будешь?<br>– Я здесь, – отозвался он. – Иди посмотри. Ты представляешь, в этом самом номере, на этой самой кровати я спал с одной женщиной. Я ее очень любил. Первый раз в своей жизни я полюбил тогда, – говорил Эдик.<br>– Когда? Вчера? – спросила Клавдия.<br>– Да нет же! Давно. Как я любил эту женщину!..<br>Она невольно повторила его позу. Они стояли раздельно друг от друга, отстраненные.<br>– Ночью она убегала от своего мужа, и я ждал ее на улице. А потом она возвращалась к нему.<br>– Ты что, ее любишь? – спросила Клавдия.<br>– Нет. Я рассказываю.<br>– Зачем? Мне не надо про нее рассказывать, – сказала Клавдия, схватившись за плачущий глаз. Переспросила, указывая пальцем: – Вот эта кровать? |

| №№ кадров | Наименование объектов | План | Метраж | Содержание кадра |
|---|---|---|---|---|
| | | | | Она прыгнула, не снимая туфель, на белую кровать и стала вытирать ноги об нее. Простыня не почернела.<br>– Ну, иди же, – сказал Эдик.<br>Клавдия спрыгнула на пол.<br>– Не уходи, не мучай и не взнервляй меня. Я ведь люблю тебя, – стала она объясняться, как будто кто-то невидимый спросил ее. – Я так люблю тебя. Я очень люблю тебя. – Она подошла к нему и вытерла платком кровь с его лица. Он отшатнулся. – Я же люблю тебя. Любимый, я так люблю тебя.<br>Он взял ее за руку, пожал и отпустил. |
| 208 | Лифт гостиницы. Интерьер | Кр. | *4* | Зажигаются поочередно цифры этажей спускающегося лифта. |
| 209 | Лифт гостиницы. Интерьер | Ср. | *9* | Клавдия в лифте одна. Смотрится в зеркало. Рука ее испачкана в его крови. Она не вытерла ее, а поцеловала в то место. Губы стали будто подкрашенные красным. На каком-то этаже двери лифта раскрылись, толпа вошедших придавила Клавдию. Так что, когда прибыли вниз, ей вдруг показалось, что надо спешить, и она стала, извиняясь, прорываться, чтоб выйти первой. |
| 210 | Вестибюль гостиницы. Интерьер | Общ. ПНР | *6* | От лифта, прорезая толпу, она свернула в нужную сторону, не ошибаясь, интуитивно избирая направление, нюхая свою руку, закрывая глаза… |
| 211 | Вестибюль гостиницы. Интерьер | Кр./ср. Проезд. ПНР | *9* | …шла по коридору и говорила сама с собой:<br>– Я люблю его. Я очень люблю его. Любимых любят. Любимых же любят. Любимых жалеют, любимых любят, и нет выхода. Потому что любимых любят…<br>Опять свернув… |
| 212 | Вестибюль гостиницы. Интерьер | Ср./общ. Проезд. ПНР | *4* | …быстро шла по другому коридору… |
| 213 | Магазин в гостинице. Интерьер | Общ. Наезд. Кр. Медленный отъезд | *10* | Камера, продолжая движение идущей, въехала в распахнувшиеся створки магазина и, подъехав стремительно, остановилась вкопанно на лице Чикки, уже лежащего на полу, на кафельном. |
| 214 | Магазин в гостинице. Интерьер | Общ. ПНР. Ср. | *5* | За прилавками сдержанное трепетание среди обслуживающего персонала. Звонят по телефону, переговариваются втихомолку, не закрываться ли и пр. |
| 215 | Магазин в гостинице. Интерьер | Ср. | *5* | Ольга стоит за колонной, прижимает к груди коробку и две бутылки коньяка, бессмысленными глазами смотрит на… |
| 216 | Магазин в гостинице. Интерьер | Ср. | *5* | …мертвеца Чикки. |

| №№ кадров | Наименование объектов | План | Метраж | Содержание кадра |
|---|---|---|---|---|
| 217 | Магазин в гостинице. Интерьер | Общ. | *9* | Народу в магазине немного. Реагируют по-разному, но не бурно. Клавдия среди покупателей. Проходит туда-обратно, туда-обратно, останавливается возле продавщицы продуктового отдела. |
| 218 | Магазин в гостинице. Интерьер | Кр. | *8* | На продавщицу Чикки очень действовал. Она взвешивала колбасу, все время отвлекаясь на него, отворачиваясь от него, снова приковываясь взглядом, прерываясь во взвешивании. |
| 219 | Магазин в гостинице. Интерьер | Общ. ПНР | *10* | Двое грузчиков вынесли откуда-то из глубин магазина здоровый железный стол на высоких ножках и с грохотом поставили его сверху над Чикки, как бы прикрывая его таким образом, но все равно его было очень хорошо видно. Совсем так же лежал в номере его сын под столом.<br>Чикки лежал на спине, весь расстегнутый. |
| 220 | Магазин в гостинице. Интерьер | Ср. | *5* | Ольга отделилась от колонны, пятясь. Уходит из магазина. |
| 221 | Магазин в гостинице. Интерьер | Кр. | *13* | Клавдия и продавщица. Лицом.<br>– Боже мой, кто это под столом лежит? Что это с ним? – спрашивает Клавдия.<br>– Давали ему, давали сердечные капли, – с готовностью отозвалась продавщица. – И не помогло. Сердце!<br>Эти слова облегчили состояние Клавдии – ее словно выпустило из круга.<br>– Да, я часто видела, как мужчины именно такой комплекции падали на улице как подкошенные и умирали. Мужчины не такие живучие, как женщины. Дайте мне сто грамм колбасы.<br>– Сто грамм.<br>– Ну двести грамм.<br>Она взяла бумажный сверток, забыв заплатить, вышла. (*Из кадра*.) Продавщица неотрывно вперила взгляд. Клавдия вернулась, отдала деньги, ушла. Продавщица, опомнясь, кричит: «Сдачи забыли!» Вернула сдачу, и Клавдия, снова оглянувшись на Чикки, ушла окончательно. |
| 222 | Магазин в гостинице. Интерьер | Кр. | *9* | На коже лица Чикки стали вырисовываться какие-то узоры. |
| 223 | Лифт гостиницы. Интерьер | Кр. | *3* | Цифры этажей зажигаются. Лифт едет наверх. |
| 224 | Лифт гостиницы. Интерьер | Ср. | *4* | Молчаливые и загадочные люди в лифте. И Клавдия среди них. Отрывает кусочки колбасы и ест. |

| №№ кадров | Наименование объектов | План | Метраж | Содержание кадра |
|---|---|---|---|---|
| 225 | Лифт гостиницы. Интерьер | Кр. | *7* | Несколько крупных планов людей, едущих с Клавдией в лифте. Они, конечно, разные и случайные. Но нечто их объединяет. Какое-то специальное выражение лица. В них что-то притушенно-враждебное. |
| 226 | Номер гостиницы. Интерьер | Общ. Ср. Круговая ПНР | *8* | Эдика в номере не было. Она методично обошла все комнаты, хотя по открытой двери было ясно, что он сбежал, ушел. В ванной перед зеркалом она встала, жуя колбасу. Проглотила последний комок, закричала. |
| 227 | Лифт гостиницы. Интерьер | Кр. В зеркале | *6* | Она кричала ровно. В зеркале кто-то появился. Она запела свою песню. Приблизилось, отражаясь, испуганное лицо подростка. |
| 228 | Вторая машина Михаила. Натура | Общ. | *10* | Возле новой машины. Михаил протянул Фаине цветы. Она, разглядев букет, сказала:<br>– Это те самые? Не завяли.<br>– Я их сохранил для тебя.<br>– Новая машина, – отметила она.<br>Они погрузились в новую машину. Поехали. |
| 229 | Вторая машина Михаила. Натура | Ср. | *30* | Едут.<br>Первое, что она спросила:<br>– А ты, Михаил, знал, что у нее первый этаж и мне опять придется… трудно убивать?<br>Он молча выруливал, но потом кивнул и сказал:<br>– Она подчеркнуто бедно жила. С первого этажа она вряд ли бы… как это… ликвидировалась бы, да…<br>– Да.<br>– Как ты вообще съездила? Что там?<br>– Они все слабые… Их вообще никогда не умеют охранять, – ответила она и через паузу добавила: – Я отдохнула. Походила по городу. Не торопилась.<br>– А я один раз прошелся в церковь. Ад есть, но в нем никого нет!!! – вдруг добавил Михаил.<br>Мобильный телефон отвлек его.<br>Он говорил, прижав телефон плечом к уху:<br>– Не платят за квартиру и не хотят уходить?.. Хорошие ребята… Они просто зайдут, поговорят. Берут задаток. Никогда не подводят… Покрасить машину? Без очереди. Цвет подбирают идеально. Перебить номера?<br>Это не телефонный разговор. Ладно. – И, отключив телефон, обратился к Фаине: – Женщины бывают раз в три года, что ты сейчас думаешь? Больше не будешь работать или?.. Я к чему, есть работа, из «неженщин», извини.<br>– Я не хочу работать. Зачем мне работать?<br>– А деньги? Или это не твои мотивы… или?<br>– Я тебе не скажу о своих мотивах… У меня нет мотивов. |

| №№ кадров | Наименование объектов | План | Метраж | Содержание кадра |
|---|---|---|---|---|
| | | | | – Фаня, женщин и убивать как-то нехорошо. Или?.. Будешь ждать женщин?.. Или?<br>Она молчала. |
| 230 | Вторая машина Михаила. Натура. В авто | Кр. | *7* | Молчала.<br>Наконец:<br>– Дай закурить.<br>Он протянул ей примирительную сигарету свою. |
| 231 | Вторая машина Михаила. Натура. В авто | Кр. Деталь. ПНР.<br>Лицо. ПНР.<br>Рука | *7* | Она надавила прикуриватель. Подождала, пока он сработает. Прикурила. Опустила боковое стекло. И выбросила прикуриватель от новой Мишиной машины прямо в окно. |
| 232 | Дорога. Натура. В авто | Кр. Лицо | *3* | – Не пооооня-я-ял! – Михаил резко затормозил. |
| 233 | Дорога. Натура. В авто | Кр. Лицо | *3* | – О! – сказала Фаня. – Я спутала со спичкой! |
| 234 | Дорога. Натура. В авто | Ср. ПНР | *15* | Михаил быстро вышел из машины и начал шарить вокруг нее, а Фаня задумчиво наблюдала за ним. Потом пересела за руль, дала задний ход и сбила Михаила, потом еще раз переехала его, заглушила мотор, поставив машину так, чтобы проезжающим мимо не было видно лежащей фигуры. Вышла… |
| 235 | Дорога. Натура | Ср. Проезд | *8* | …на шоссе. Склонилась над ним. Он лежал на боку с открытыми глазами. Он старался как-то встать, даже не встать, но как-то повернуться к ней, все повторяя и повторяя:<br>– Что ты сделала? Что ты сделала со мной? Что ты сделала?<br>– Мир в свою душу внесла, вот что я сделала, – сказала Фаня. |
| 236 | Дорога. Натура | Ср./кр. Другая точка | *9* | Он уже ничего не отвечал. Ему было тяжело дышать. Она склонилась над его лицом.<br>– Миша, я хочу остаться одна. Это был лучший способ, чтобы все прекратить и потом не бояться тебя.<br>Она рассматривала его некоторое время, сидя на корточках.<br>Сострадательным голосом спросила:<br>– Скажи, страшно тебе?<br>Михаил беспомощно смотрел, блестя глазами, тихо-тихо проговорил:<br>– Вообще-то да… Страшно немного…<br>– Не бойся, это вообще никогда не страшно.<br>И она взяла его за руку. И держала ее до тех пор, пока не заметила, что мужа ее, Михаила, больше нет и она достигла наконец полного одиночества. |

| №№ кадров | Наименование объектов | План | Метраж | Содержание кадра |
|---|---|---|---|---|
| 237 | Дорога. Натура | Общ. ПНР | *9* | Ночной автобус светит фарами, движется во тьме. |
| 238 | В автобусе. Натура | Ср. Медленное движение. Отъезд. Общ. | *6* | В салоне мало пассажиров.<br>Клавдия неотрывно смотрела перед собой, мучительно улыбаясь. |
| 239 | В автобусе. Натура. | Ср. Медленное движение. Наезд. Кр. | *9* | Напротив наискосок сидит парочка: парень-бурят и девушка-бурятка. Он, сжав пальцами ее мизинец с острым ногтем, чистил им грязь из-под своих ногтей. Девушка была счастлива. |
| 240 | В автобусе. Натура | Ср. | *4* | Клавдия смотрела на них и иногда отпивала из бутылки вина.<br>На очередной остановке она спросила:<br>– Это гаражи? |
| 241 | В автобусе. Натура | Общ. | *5* | Те закивали:<br>– Гаражи!<br>И она вышла… |
| 242 | Дорога. Натура | Ср. ПНР. Общ. | *4* | …в потемки, пытаясь выровнять свою мотающуюся походку, ориентируясь по кустам. |
| 243 | Гаражи. Натура | Общ. Движение | *8* | Поблуждав по лабиринтам… |
| 244 | Гаражи. Натура | Общ. Движение | *8* | …она нашла его у гаража супружеской четы. Ворота были распахнуты. Внутри горел свет, знакомая машина стояла с разинутым капотом. Ее возлюбленный мотался в белой светящейся в темноте майке туда-сюда. Она встала невдалеке.<br>– Эдик. |
| 245 | Гаражи. Натура | Общ. Движение. Другая точка | *9* | – А-а! – Он вздрогнул. Присмотрелся в темноте. – Это ты?.. Тсс… Не кричи.<br>– Прости. Что же я шумлю? Ты воруешь машину, да?<br>Он вывел машину из гаража. Подошел к ней. |
| 246 | Гаражи. Натура | Ср. Затем движение, проезд с идущими | *26* | Она сказала:<br>– А теперь… мы счастливо заживем?<br>– Ты пила?<br>– Я искала тебя. Ну, теперь мы счастливо заживем. Ты должен будешь теперь меня слушаться, поздно не ложиться. И не мыться каждый день…<br>– Почему?<br>– Сушит кожу.<br>Она протянула к нему руки, коснулась его волос.<br>– Ненавижу, когда ко мне прикасаются и не оставляют в покое, – сказал он, отстраняясь. – Я буквально ко всем отношусь хорошо. Не только к тебе. – Он как будто заговаривался, все время трогал свою голову. |

| №№ кадров | Наименование объектов | План | Метраж | Содержание кадра |
|---|---|---|---|---|
| | | | | Лицо обострилось. – По статистике, такие, как я, долго не живут. Другие боятся, не готовы вообще, а я нет. Я готов.<br>– Я не разрешаю тебе плохое про себя говорить, – проговорила она.<br>На груди, сжатая в тисках рук, побулькивала бутылка в такт. Клавдия пошла за Эдиком к свету.<br>– Я ее чувствую… – Он опять пощупал свою голову. – Она разрастается. Я не сплю. Ничего не чувствую даже пальцами… Не хочу секса. Не чувствую запахов, поэтому эта машина мне очень подходит… Но не ты. – Он обернулся: – Готовишься плакать?<br>– Нет, – ответила она. – Я ведь люблю тебя.<br>– Хочешь, я помогу тебе, чтобы ты заплакала? Чтобы ты была прямо рада и сказала бы: уйди!<br>Они остановились. |
| 247 | Гаражи. Натура | Кр./ср. Оба | *20* | – Не хочу, и зря ты страгиваешь меня, – предупредила она убитым голосом.<br>– Дай мне руку, твою руку, правую, да, правую руку, – заговорил целеустремленным голосом он.<br>Он схватил ее за запястье, стал рассматривать ладонь, как гадальщик, помял ее и вдруг ударил в нее перочинным ножиком. И потом показал ей ножичек, заглядывая в глаза. Она вскрикнула и отшарахнулась. Он отпустил, продолжая глядеть ей прямо в глаза.<br>– Я наблюдаю реакцию, – сказал он. – Реакция простая. |
| 248 | Гаражи. Натура | Кр./ср. Другая точка | *4* | – Мне больно.<br>– Так убегай.<br>Она отбежала. |
| 249 | Гаражи. Натура | Ср. | *6* | Он остался стоять, глядя вслед, потом отвернулся, пошел в гараж. |
| 250 | Гаражи. Натура | Общ. ПНР | *8* | Она еще отбежала. Встала, отбежала, встала, уронив в траву бутыль… и, уже не оглядываясь, побежала от него в сторону освещенного шоссе. |
| 251 | Дорога. Натура | Ср. ПНР. Движение | *7* | Ей казалось, что он гнался за ней, и она в ужасе два раза прокричала:<br>– Уйди, уйди!<br>Добежав до проезжей части, она остановилась, огляделась. |
| 252 | Дорога. Натура | Общ. | *6* | В темных кустах и высоких деревьях, откуда она вырвалась, было тихо, только шевелились листки. Клавдия вытянула руки впереди себя, как Вий, – руки мелко дрожали, озноб переходил в тело… Она брела по шоссе. Один глаз плакал. |

| №№ кадров | Наименование объектов | План | Метраж | Содержание кадра |
|---|---|---|---|---|
| 253 | Дорога. Натура | Кр. Проезд. ПНР | *15* | Клавдия начала тщательно слизывать кровь с руки. Рука стала чистая.<br>Дойдя до очередного фонаря, подобрала окурок, раскурила его, расчесала себе щеку до крови, присела на корточки и вынула, как занозу, из плачущего глаза линзу. Разглядев, она положила ее в рот и разгрызла ее, потом выплюнула и посмотрела на пейзаж. |
| 254 | Дорога. Натура | Общ. | *5* | Весь мир у нее расплылся перед глазами. |
| 255 | Дорога. Натура | Ср. | *6* | Вдруг услышала шум мотора, вгляделась в мутную даль, упала на землю лицом, крадучись, как испуганная кошка, переползла в канаву и легла, даже вроде удобно устраиваясь и даже, может быть, засыпая. |
| 256 | Дорога. Натура | Общ. ПНР | *9* | Белый призрачный автомобиль пронесся, приблизившись и удалившись эффектно. И исчез в пустом пейзаже.<br>– Эй! Эй! Эй! Эй! Эй! – прокричали из машины. – Тебе не нравится обращение «эй»?! |
| 257 | Квартира Фаины. Интерьер | Общ. Может быть, мягкий наезд со спины | *9* | Фаина одна в своем доме. Сидит в любимом кресле. Свистит. Курит. Пьет кофе. Срезает ногти на ногах.<br>Собака тоже сидит. Посреди комнаты. Воет. Фаина слегка улыбается. |
| 258 | Квартира Фаины. Интерьер | Кр. Спереди | *4* | Фаина улыбается. |
| 259 | Квартира Фаины. Интерьер | Кр. | *5* | Собака воет. |
| 260 | Квартира музыкантши. Интерьер | Кр. | *8* | Собачка музыкальной преподавательницы, задрав головку, подвывает вокализам. |
| 261 | Квартира музыкантши. Интерьер | Общ. | *8* | Самодеятельные певцы поют, покачивая головами. Комната невероятно тесно заставлена. |
| 262 | Квартира музыкантши. Интерьер | Кр. | *8* | Несколько крупных планов поющих вокализы. Упоенно. |
| 263 | Квартира музыкантши. Интерьер | Кр. | *7* | Руководительница за фортепиано. |
| 264 | Квартира музыкантши. Интерьер | Кр./ср. | *8* | Возле нее Клавдия в очках, распевает вокальные упражнения. |
| 265 | Титр | | *13* | Фаина и Клавдия жили в одном городе, но так и не познакомились друг с другом никогда, хотя так часто одна проходила мимо другой, чуть касаясь ее плеча. ◆ |

FESTIVAL DE CANNES

# 71e FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM DE CANNES

8 - 19 MAI 2018

## РЕПЕРТУАР

Андрей Звягинцев

# ДЕСЯТЫЙ ЭЛЕМЕНТ

FESTIVAL DE CANNES

За разглашение подробностей работы жюри никаких, конечно, санкций не предусмотрено. Это исключительно джентльменское соглашение между членами жюри и организаторами Каннского фестиваля. Они предлагают услышать их и внять на основании многолетнего опыта – этичнее и корректнее ни при каких обстоятельствах, никому и нигде не рассказывать о сути дискуссий, о расстановке сил. Арт-директор фестиваля Тьерри Фремо сказал: «Разумеется, это не может быть требованием, но услышьте добрый совет: где-нибудь в публичном месте, за ужином в ресторане не стоит говорить, например, вслух: «Какой был сегодня замечательный день, не то что вчера». Практически все, кто вас окружает в Каннах, – люди, причастные к фестивалю. Они немедленно интерпретируют подобные выражения применительно к программе фестиваля, даже если вы говорили о погоде».

Все это на самом деле просто этикет, но все-таки связанный с тем, как работает индустрия. Акции фильма взлетают немедленно, стоит только состояться утечке именно из дискуссионного поля жюри. На результаты фестивального расклада влияют не рейтинги прессы, а именно и только решения жюри. А призовой фильм на кинорынке стоит значительно дороже, как известно. Могу привести пример из собственной практики. «Левиафан» был показан ровно за сутки до церемонии награждения, поздно вечером. И вот глава компании Sony Classics Майкл Баркер сразу после просмотра отыскал Александра Роднянского ночью в баре, где мы отмечали премьеру, и на салфетке за стойкой бара набросал с ним основные пункты договора о дистрибуции картины в США. И это только потому, что стоимость контракта уже завтра утром могла бы взлететь, если бы,

как это заведено регламентом, Роднянскому позвонил Тьерри Фремо с вестью о том, что нам необходимо быть в зале на церемонии закрытия. И тогда вопрос оставался бы только один – какой именно приз мы получим. Но даже из этой позиции Роднянский мог торговаться за стоимость контракта с полной уверенностью, что не в эти руки, так в другие картина выгодно будет продана обязательно.

Это джентльменское соглашение, впрочем, на руку и самим членам жюри. Под этим соусом от посторонних глаз и ушей они всегда могут скрыть свое истинное отношение к тем или иным фильмам, но не друг от друга за столом переговоров. Потому что как раз за этим столом разговор идет предельно честный. Тебе нравится фильм – ты его отстаиваешь; не нравится – обосновываешь, насколько он плох и по каким причинам. И все это на самом деле набор глубоко субъективных суждений. Я всегда полагал, опираясь не только на свой опыт судейства, но и понимая природу этих процессов, что вся состязательность подобного рода сведена к лотерее. Совершенно уверен: замени весь состав жюри или даже половину его участников – и результат будет иным. Если не в корне другим, то по многим позициям. Уверен. Мы же с вами понимаем, что только в спорте есть основания надеяться на объективную оценку, да и там после допинговых скандалов в этом появились сомнения. Однако, если спортсмен первым пересек финишную черту, для всех очевидно, кто победитель. Если ты берешь высоту в 2.45, а другие едва 2.42 одолевают, тоже очевидно, кто чемпион. В искусстве нет такой черты, тут правит исключительно субъективная оценка определенного набора экспертов. После прорывных открытий в той или иной области науки предшествующая открытию парадигма естественным образом устаревает и отменяется сила ее действия, так человечество приходит ко все более объективной картине мира. Во всяком случае, так полагают многие. В искусстве же нет никаких пределов. И каждый из авторов – в литературе, в музыке, в кино – это отдельный остров в океане не познанного, не открытого до конца мира. Каждый из этих зачарованных островов имеет своих зрителей-пилигримов, кочующих от одного острова к другому по собственному произволению, приобщаясь к чужому, концентрированному до двух часов экранного времени опыту знания о человеческой природе. Именно по этой причине все наши суждения о предмете субъективны и соревнование здесь ситуативно. Кому – арбуз, кому – свиной хрящик.

Финальная дискуссия проходит на загородной вилле. Она начинается в девять утра и может не завершиться вплоть до четырех часов дня. Лучше, конечно, если раньше, потому что в 17:30, уже переодетыми в вечернее, нам всем выезжать. Смокинги и платья все берут с собой еще с утра, когда выезжают каждый из своего отеля. Вилла находится далеко за городом, мы добирались туда минут тридцать. Она окружена полицейским кордоном. У нас изъяли мобильные телефоны и другие девайсы, у всех – от Кейт Бланшетт до моей скромной персоны. Всем

Жюри Каннского кинофестиваля. 2018

нам, включая переводчиков, телефоны выдали только уже во Дворце фестивалей, за несколько минут до нашего непосредственного выхода на сцену церемонии закрытия. Даже на красной дорожке мы еще были лишены наших смартфонов. Одним словом, с этим все очень строго.

Неожиданным для меня был способ финального голосования. Я впервые увидел метод, который немного отдает арифметикой, но очень быстро приводит к решению. Расскажу по порядку. Впервые для обсуждения мы встретились на третий день конкурса, когда посмотрели уже пять фильмов. Все высказались по каждому из них. Не по очереди, разумеется, хаотично. Председатель не регулировала строго регламент – она могла начать, могла высказаться последней, могла предложить слово любому из нас. Дискуссия носила вольный характер. Примерно полчаса – сорок минут уходило на разговор о каждом фильме. Бывало и меньше, когда картина, по общему мнению, не заслуживала особенного внимания, но мы не спешили отказаться от ее рассмотрения. Только к одному из фильмов мы больше не возвращались никогда. Еще через два дня мы обсудили следующие несколько картин. И вот так каждые два дня мы встречались и подробно по два-три часа обсуждали увиденное. Почти ни от одной картины мы не отказались вплоть до последнего дня голосования, когда уже у каждого сформировался свой пул претендентов. Из двадцати одной картины, представленной в конкурсе, двадцать фильмов всегда оставались в рассмотрении.

Когда мы садились за стол финального обсуждения, я полагал, мы просто не справимся с этим объемом, что следовало нам еще по ходу дискуссий сбрасывать со счетов фильмы, которые все равно не попадут в призовую пятерку, я думал, мы не договоримся за те несколько часов, что у нас в распоряжении, и что сейчас будет битва. Двадцать фильмов,

девять мнений, семь призов. Но у организаторов на этот случай припасен универсальный метод компромиссных решений, а когда сходятся несколько разных – притом активных – мнений, компромиссов не избежать. Представьте: девять химических элементов смешивают в одном сосуде. Рождается десятый элемент. Он имеет грани, оттенки, свойства и валентности тех, других девяти элементов, но на самом деле является совершенно новым результатом-веществом. Десятым членом жюри.

И вот, уверен, именно опираясь на богатый опыт трудных решений и жарких баталий, устроители фестиваля давно придумали форму тайного голосования. Как это работает? На протяжении десяти дней просмотров у каждого члена жюри, разумеется, подспудно формируется своя собственная пятерка или тройка фаворитов. Ты знаешь, за что будешь бороться. Начинаем мы с «Пальмы». Это предложил Тьерри Фремо: «Начинайте сверху и идите вниз». Это все, что сказал в последнее утро Тьерри. Кроме приветственных слов, разумеется. Каждый пишет на листе бумаги до трех наименований фильмов, которые, по его мнению, могли бы получить «Золотую пальмовую ветвь». Притом в порядке личного приоритета. Ассистент выписывает на доске все указанные в записках названия и напротив них – количество голосов. После первого круга вышло так, что три картины получили разное, но наибольшее число голосов, при том что общий набор названий вышел значительным. Далее председатель жюри предложила каждому записать на листке только один из имеющихся на доске трех фаворитов, вышедших вперед по числу голосов. Словом, получается такая арифметика предпочтений, которые все же были сформированы в процессе десятидневных дискуссий, кто-то даже менял точку зрения в отношении того или иного фильма. И такое случалось. Однако только арифметикой все дело не ограничивается, мы все равно продолжали спорить и отстаивать каждый как мог свои предпочтения. И все же именно благодаря тайному голосованию закончили мы со всеми решениями достаточно рано, уже ближе к обеду.

Могу утверждать – устроители фестиваля не оказывают на жюри ни малейшего давления. Никто из них ни разу не присутствовал на дискуссиях. Они понятия не имели о нашем отношении к фильмам, не слышали наших высказываний. Они присутствовали только на последнем заседании. Я представляю, каких усилий стоило и президенту фестиваля, и Тьерри Фремо не вступать в диалог, сидеть с нами за столом и слушать этот диспут. Тьерри молчал, не произнес ни единого слова. Но никакого давления, никаких подсказок, никаких иронических замечаний, никаких гримас – ничего этого не было. Фремо был единственным обладателем мобильного телефона, но только для того, чтобы, когда будет принято окончательное решение по той или иной позиции, мгновенно связаться с группой и пригласить их на церемонию.

Активными участниками обсуждений были все. Режиссеры и сценаристы умеют формулировать идеи, аргументировать линию защиты или, напротив, строго и полно выражать свое недовольство обсуждаемым фильмом. Другими словами, они обладают навыками артикулировать свои суждения. Актеры же или актрисы, как птенцы за уткой-матерью, как правило, за кем-то авторитетным следуют. Я не раз слышал, что так складывается работа жюри. В нашем же случае все были абсолютно самодостаточны и утверждали свою позицию, невзирая на то, кто он или она – певица из Бурунди, актриса или звезда. Это были девять самостоятельных голосов, независимых и абсолютно автономных.

Финальным решением я не очень доволен. Думаю, как и остальные «присяжные»: у всех нас, разумеется, были свои фавориты. На заключительной пресс-конференции я выразил это словами о том, что не нахожу себя счастливым, разве только удовлетворенным. Мне кажется, были как минимум три картины, получившие незаслуженно низкую оценку, они были достойны большего. Как и два замечательных фильма, которые вообще не попали в наградной список. А вот два других – из списка победителей – я бы с легким сердцем оставил за бортом, если бы решал судьбу каннского конкурса-2018 единолично. По условиям регламента фестиваля я не могу сказать большего, не могу даже назвать эти фильмы. По крайней мере, так я интерпретирую наше с устроителями джентльменское соглашение о неразглашении. Впрочем, все это уже не имеет значения. Следует понимать, что совокупно наши решения не могли не нести в себе компромисса. Это просто невозможно было бы сделать никакому составу жюри. И только чтобы немного охладить пыл некоторых критиков, по-своему комментирующих решение жюри о главной награде – я что-то слышал об этом, – хочу сказать, что решение о «Золотой пальмовой ветви» для японского фильма «Магазинные воришки» принято было практически единогласно. Именно в этом случае трудно, если вообще возможно, говорить о компромиссе.

Вероятно, это и вправду «жизненное достижение», как говорят об участии в жюри Каннского фестиваля: быть приглашенным в этом качестве можно только один раз в жизни. «Предложение, от которого нельзя отказаться». Но именно потому, что это можно испытать только раз, я и счастлив, что больше это не повторится: впредь не придется отказываться от участия. Потому что я вновь убедился, что лучше оставаться самым обыкновенным зрителем, кому не нужно отстаивать свою позицию перед таким же зрителем, как ты, а можно просто выйти из кинозала и в молчании идти по улице, перекатывая на волнах своего воображения образы и идеи, почерпнутые из этого источника, испытывая на вкус только что увиденное, перебирая или запоминая навсегда образы и состояния, которыми с тобою щедро поделился автор, и не быть ни перед кем в отчете за плоды своих усилий. ◆

Зара Абдуллаева

# АНАРХИСТ

FESTIVAL DE CANNES

**«Магазинные воришки»**
***Manbiki kazoku***
**Автор сценария, режиссер**
Хирокадзу Корээда
**Оператор** Рюто Кондо
**Композитор** Харуоми Хосоно
**Художник** Кэйко Мицумацу
**В ролях:** Рири Фрэнки, Кирин Кики, Сосукэ Икэмацу, Сакура Андо, Маю Мацуока, Моэми Катаяма, Акира Эмото, Дзё Каири, Тидзуру Икэваки, Кэнго Кора и другие
*Aoi Promotion, Fuji Television Network Inc., GAGA*
**Япония**
**2018**

Никто не ожидал, что «Магазинные воришки» Хирокадзу Корээды получат каннскую «Золотую ветвь». Критики, кроме очень толерантных, были солидарны в том, что такая награда уровень фестиваля подрывает. Но и «Воришкам» повезло: похоже, что жюри, не сумев договориться, сошлось на компромиссе. А Корээда, фестивальный завсегдатай, отпраздновал (так многим показалось) переход количества своих фильмов в качество – каннскую номенклатуру. Между тем Жиль Жакоб назвал в интервью два лучших для себя фильма официальной программы – «Воришек» и «Пылающего» Ли Чхан Дона (приз ФИПРЕССИ), в котором сомневаться не пришлось.

Традиционные по языку, по стилю «Воришки» вроде бы не способны ни смутить, ни заворожить. Тут надобно сказать о взгляде – усталом, особенно в фестивальной беготне, и потому взыскующем эффектов, непременной новизны. Такое желание ведет к забвению известного факта: не только мы смотрим на экран, но и фильмы сканируют нас. Это тем более важно для кино реалистического, в котором «что» становится важнее, чем «как». И поэтому оно видится «неактуальным». Конкурентно неспособным. Так «Магазинные воришки» оказались в зоне неразличения мыслящих зрителей.

Затруднения вызывают фильмы, если они не подходят ни под один из существующих стандартов арта. Смиренная позиция автора, исключающая выхлопы эстетического газа, воспринимается как недостаточно художественная. Или как потакание традиционным (гуманным по старинке) национальным ценностям. Например, семейному коду, наиважнейшему для японцев и японских режиссеров. Таков сквозной сюжет фильмографии Одзу, снимавшего «простые истории», но – в отличие от Корээды – в трансцендентальном стиле.

Хирокадзу Корээда – в противоположность Одзу – интересуют семейные коллизии как зона криминального и глубоко интимного сообщества. Как последнее и главное прибежище человека, вне зависимости от его социального статуса. Поэтому его взгляд обращен не на распад, разрушение семьи, как у Одзу, а на семейную гармонию – временную и/или утопическую. Поэтому он склоняется не к «философии приятия», а к философии подрыва любого внешнего порядка во имя создания коллективной формы жизни, объединяющей «своих» и «чужих». В фильмах Корээды – родных детей и присвоенных.

«Магазинные воришки» эту утопию до определенной поры сохраняют. Вместо поколенческих разрывов, неизбежного и естественного с течением жизни отчуждения членов семьи, запечатленных Одзу, Корээда обустраивает в последнем фильме гармоничное сообщество, основанное на неподчинении закону, общественному договору, социальным установлениям. Это новость. И – содержательная радикальность.

Вместо формального совершенства Одзу, очищенных неподвижных кадров, отбора деталей, «пассивной» созерцательности его героев Корээда снимает захламленную, перегруженную предметами повседневность с динамичными персонажами. Лейтмотив этой повседневности – тактильное – телесное – сближение/разъединение персонажей.

Чувственное кино Корээды располагается, как ни странно, между политикой и искусством. Зависает в чистой экзистенции, заполненной, однако, будничными действиями (готовкой, едой, болтовней, забавами и прочая).

«Магазинные воришки» начинаются и длятся некоторое время легко, весело. Отец с сыном умыкают в супермаркете продукты. Это игра. Но и привычный способ выживания. Два в одном. На улице видят девочку, забирают к себе. Домой решают отвезти ее позже. Разговоры про полицейских, которые могут обнаружить исчезновение ребенка, едва возникнув, вянут. Девочка приживается в жалкой лачуге – в новой семье. Папа работает на стройке, мама – в химчистке. Папа получает травму ноги и за нее компенсацию. Теперь можно жить, а не работать. Жить сегодняшним днем без печали. Проводить время в домашнем кругу, родственной ласке, любовном общении. Почти в том же режиме Андрей Грязев снимал документальный фильм «Завтра» о группе «Война», о житье-бытье акционистов, ворующих продукты, воспитывающих ребенка. Детский мир и анархические проделки были

важнее режиссеру, чем рефлексия о протестных акциях этой группы. Действовать, а не «креативить», «креативить – это не искусство» – с этим посылом и разбирался Грязев. Такой же действенностью, реактивной и преступной, Корээда награждает своих простолюдинов, уверенных, в частности, в том, что пока продукты лежат на прилавках, они никому не принадлежат. Этим общественным достоянием и пользуется миролюбивое семейство воришек. Но замах их действий направлен не столько против «общей несправедливости жизни» или социального унижения, сколько против личной уязвленности (одинокости) каждого члена этой семьи, объединенной не кровными узами. Кажется, рабочий Нил в пьесе Горького «Мещане» говорил о том, что права не дают, права берут.

Приручeнную девочку пестуют новые родные, лечат ей ранки, нанесенные в ее прежней, настоящей семье. Полицейская угроза опасной не представляется. Ведь аргументы этих легкомысленных разбойников заключаются в том, что родители девочки не объявили розыск, а новые родные проявили бескорыстность – не попросили выкуп. Тем временем в теленовостях информируют о пропаже девочки. Приемные родители меняют ее имя, ее облик, сжигают старую одежду. Ласковая идиллия новой жизни продолжается в забавах и заботах. В постепенном сближении «брата» с «сестрой». В чудодейственной поездке к морю. А прерывается внезапной смертью бабушки. Похоронить ее не на что. Могилу копают прямо в лачуге. При этом никакого надрыва не наблюдается. Только шутки – пожелание, например, отца семейства похоронить его в прудике рядом с домом, на что жена, улыбаясь, подает реплику о том, что он там не уместится. И вдруг – поворот винта. Пойманный с ворованными апельсинами мальчик попадает в полицию. Жанр идиллии трансформируется в криминальный. В полиции выясняется про бесплодие «матери», про то, что они с любовником, исполняющим роль мужа, убили ее действительного мужа, что жили они на пенсию чужой бабки, которая не хотела доживать в одиночестве, что их дети – найденыши. Наступает череда расплат. И семейного распада, отзывающегося в смене времен года.

Довольно странно, что этот не революционный (по духу и по языку) фильм латентно и даже вне зависимости от режиссерского замысла связан с лозунгами революции 1968 года. Но с поправками, конечно, на осмысление главной ячейки японского общества – ее нетрадиционных коллизий. «Никогда не работать». Отдаваться любви. Разбивать стекла дорогих машин, воровать оттуда вещи.

Анархизм как способ и модель выживания этих парий становится мотором криминальной истории, все участники которой живут под вымышленными именами, а ложь семейных уз необходима во спасение бездомных детей, одинокой старухи, любящей пары, «пропащей» дочери, исполняющей роль сестры мнимой матери семейства. За отдельное проживание этой «сестры», трудящейся пип-шоу, респектабельные родители платят деньги ее «бабушке».

«Магазинные воришки»

Вся власть воображению – реалистический (в кинематографической иллюзии) подход. Не заглядывать в будущее. Праздновать витальность саму-по-себе в тайном сообществе. Но семейная утопия и счастливое времяпрепровождение, замешенное на секретах, обманах, убийстве, слишком зыбки. Разочарование за кадром, до начала фильма побудившее соединиться членам этих акционистов, сменяется в финале вновь разочарованием.

В фильмах «Сын в отца», «Наша младшая сестра»[1] Корээда нарушал будничность семейных сюжетов, порой умышленных. Но сам тон фильмической материи оставался тихим, неагрессивным. Тем фильмам недоставало беспечной радости, преступной легкости в поступках, мироощущении персонажей «Воришек». В «Нашей младшей сестре» сентиментальность (на неяпонский взгляд) казалась чрезмерной, хотя ее вскользь подрывала мимолетная сильная сцена, в которой любезная благодарная сестричка, переехавшая в дом к старшим сестрам, признавалась, сильно охмелев, в ненависти к своей мачехе. Подмена детей в роддоме («Сын в отца») была родственна мысли о том, что кровное родство – условность. Этот проступок совершала медсестра, отомстившая богатым родителям за то, что вынуждена воспитывать чужих детей – детей своего мужа. Но такая подмена, разбивавшая сердца разных родителей, только отчасти утверждала победу ценностей непреуспевающей семьи над холодной расчетливостью японского яппи. Корээде хватало ума иронизировать над отцом бедного семейства, окрыленного возможностью получать денежную компенсацию из больницы за qui pro quo новорожденных. Под покровом житейских неурядиц этот фильм засвидетельствовал именно сложность пробуждения новой чувственности, не сразу разделенной со своими, но отчужденными (социально зоркой медсестрой) отпрысками.

1. Под этим названием в мировом прокате известен фильм Корээды «Дневник Умимати» (Umimachi Diary). – *Прим. ред.*

«Магазинные воришки»

В тех фильмах не проглядывала «божественная беззаботность», свойственная «Магазинным воришкам». Беззаботность (о которой писал Жак Рансьер) ко всему внешнему. Прежние семейные картины Корээды вписывались в социальный реализм. В новой ролевые испытания в семье он поручает анархистам. Не случайно премьер-министр Японии был взбешен каннской победой Корээды. Отказал ему в ритуальном поздравлении, которым удостоил японских спортсменов или Исигуру, нобелевского лауреата (хоть и давно живущего в Британии). Этим фильмом, посчитала власть, он свою страну унизил, а не восславил.

Очевидно, что Корээда вернулся к себе раннему, когда снимал фильм с говорящим и для «Воришек» названием «Никто не узнает». Между этими картинами он натянул воздушный мост. В «Никто не узнает» беззаботная красотка, мать четырех детей, заселяется в новую – очередную – квартиру, изредка детишек навещает, время от времени посылает немного денег, а потом исчезает навсегда. Будничная жизнь детей заполнялась тоской, томлением, взаимовыручкой. Поиздержавшись, изголодавшись, они не становились магазинными воришками – этим промышляли благополучные подростки. Зато им сгружали просроченные продукты сердобольные работники супермаркета. Постепенное крушение мира (отключение за неуплату газа, воды, смерть маленькой девочки, которую, уложив в чемодан вместо гроба, хоронит старший брат) не было детерминировано социальной реальностью. Сиротское выживание детей Корээда снимал строго, подробно, бесслезно. А сцены с витальной мамой, от которой пахло сакэ, – очень любовно. Никакого, по крайней мере, явного, морального беспокойства в том фильме не наблюдалось. Только утечка тактильной связи между мамой и детьми, между изнуренными детьми истончала жизнь и чувствительность этих

персонажей. В «Воришках» едва ли не самая нежная сцена – встреча милейшей работницы пип-шоу с ее молчаливым клиентом, нуждающимся в родственной ласке, в асексуальных объятиях. («Тебя кто-то обидел? Мне тоже больно. Вдвоем теплее».)

Тактильная сообщительность – метафизический обертон «Воришек» Корээды, который, казалось, распрощался со всякой метафизикой после того, как ее отработал в гениальном фильме «После жизни». Тем героям – призракам во плоти – предстояло выбрать на некоем КПП лучшие мгновения прошлого, чтобы их экранизировать, а потом отправиться на вечный покой в мир иной. На замысел, подготовку, съемки фильма отводилось «семь дней творения». Каждую неделю на КПП прибывали новые призраки. Шанс новой жизни им давался в кинематографической иллюзии. Именно она удостоверяла метафизическую реальность живых и мертвых. Обеспечивала им бессмертие.

Выбрать главное воспоминание непросто. По результатам подробных, снятых в документальной стилистике интервью оно оказывалось самым обыденным. На первый взгляд незначительным. «Я хорошо помню запах мамы», – говорила девочка, поменявшая воспоминание о Диснейленде, которое она поначалу выбрала в качестве пропуска в лучший из миров. И благодарила куратора страннейшего проекта за помощь в судьбоносном решении.

«Магазинные воришки», обманчиво незатейливые, а при этом анархистские и чувственные, предоставляют неиллюзорный шанс тактильной сопричастности чужим людям. Той хрупкой, вожделенной и опасной сопричастности физической реальности, ради которой действовать означает (в этом фильме) преступать.

В конце 40-х годов прошлого века Камю записывает в дневнике: «Еще недавно в оправдании нуждались дурные поступки, теперь в нем нуждаются поступки добрые». В своем последнем фильме Корээда предъявляет мотивы противоположных поступков, разделяя с персонажами их горечь и нежность. ◆

Сергей Цыркун

# ЯПОНСКИЙ БОГ КИНО

## По поводу фильма «Магазинные воришки»

FESTIVAL DE CANNES

*Великий вероучитель Синран изрек: «Если глубоко вдуматься в волю Будды Амида, то окажется, что все мироздание затеяно ради одного меня».*

**Борис Акунин. «Алмазная колесница»**

«Золотая пальмовая ветвь» «Магазинным воришкам» в оптике западной цивилизации может показаться своего рода увенчанием заслуг каннского фаворита Хирокадзу Корээды. Эта мелодраматичная история о людях, привязанных друг к другу и оказавшихся изгоями общества, вызывает ассоциации с чем-то вроде «Беглецов» Франсиса Вебера из далеких 80-х. Однако в перспективе японской культуры фильм обнаруживает типичную для нее многослойность и глубину, мало соответствующие внешней оболочке; иначе говоря, контекст тут интереснее и важнее текста. (В качестве аналогии можно привести известный пример – семь фигурок богов счастья, прячущихся друг в друге, – фукурума, послуживший прообразом русской матрешки, о котором пишет японист Борис Акунин в своем новом романе «Ореховый Будда».)

Начну с того, что не точно по смыслу само российское название «Магазинные воришки», калька с Shoplifters (название в американском прокате). В оригинале фильм называется «Мамбики кадзоку». Профессиональный японский вор (*доробо*), хотя бы и мелкий, не имеет почти ничего общего с распространенным в массовой бытовой культуре явлением *мамбики* – краж дешевого товара в супермаркетах, совершаемых из спортивного азарта (по статистике, примерно в половине случаев товар после удачного похищения возвращают). «Мамбики кадзоку» можно было бы перевести как «вороватая семейка», но слово «кадзоку» имеет еще значение высшей титулованной знати (до 1947 года). Это указывает на то, что бомжеватая группа людей, объединившихся в семью, оказывается подлинными аристократами духа, благородными не по происхождению, а по убеждениям, отзывчивыми и великодушными. В этом смысле мамбики кадзоку – это вороватый, но благородный босяк (вроде чаплинского бродяги).

В современном японском кино это популярная тема. Назову для примера фильм Rabu & Pîsu (искаженное английское Love & Piece – «Любовь и мир»; 2015) режиссера Сиона Соно. В нем два основных героя – трусоватый, лживый и подлый недотепа, ставший богачом и всеобщим кумиром в качестве популярного рок-певца, и дедок-алкоголик, живущий в городской канализации, где он создал приют для брошенных животных и игрушек (у последних, по японским представлениям, тоже есть душа). Третья героиня – Юко Терасима, офисная девушка в нелепом и простецком долгополом платье. Этот тип принято называть «синий чулок», но роль Терасимы сыграла популярная топ-модель Кумико Асо, и в этом с самого начала намек зрителю, что главные герои внутри не такие, какими кажутся внешне. Старого пьяницу сыграл Тосиюки Нисида – старейшина актерского цеха и глава артистической гильдии, за долгую жизнь сыгравший множество исторических деятелей, нескольких императоров и даже одного бога. При своем нарочито низком социальном статусе его герой выступает арбитром в философских диспутах между его беспомощными, но мудрыми постояльцами – потрепанной, некогда красивой, куклой Марией, убежденной оптимисткой, и ее вечным оппонентом черным котом-пессимистом Ворчуном. Казалось бы, чисто развлекательный фильм внезапно предстает внимательному зрителю подобием античных диалогов. Неудивительно, что зритель ждет срывания покровов, и в финале «чеховское ружье» выстреливает – сентиментальная комедия завершается чудесным рождественским превращением с элементами традиционной японской реинкарнации. Раздутая до степени рок-звезды хвастливая бездарь терпит фиаско и публично раскаивается, брошенные собаки и кошки превращаются в щенков и котят и находят новый дом, старые куклы обретают новую жизнь, а бездомный дед оказывает Санта-Клаусом, у которого всего один рабочий день в году, ради коего он облачается в разукрашенную парчу и усаживается в роскошные летающие сани.

Такая перемена жанра на последних минутах фильма – еще одна интересная черта японского кинематографа, вызывающая у иностранного зрителя подчас недоумение. Известный пример – фильм Такаси Миикэ 1999 года, известный под названием «Живым или мертвым» (в оригинале чуть иначе – «Живой или мертвый: преступник»). Весь фильм зритель смотрит вроде бы обычную криминальную драму поджанра *дзицуроку эйга* про выросших в бедном квартале ребят – детей и внуков реэмигрантов из Китая (очевидно, из бывших японских заморских колоний), которых на исторической родине приняли как чужаков. Весь фильм они отстреливают сговорившихся между собой представителей традиционной японской и китайской мафии – якудза и «триады», – защищая собственное место под солнцем. Своего рода «Однажды в Японии». Среди действующих лиц также «хороший» полицейский и «плохой», да и вообще соблюдены все каноны криминального жанра. Любопытен образ начальника полиции – он сидит на крыше служебного здания в позе лотоса и задумчиво играет на свирели, а когда к нему подходят «добрый» и «злой» комиссары, становясь по сторонам от него, словно ангел и демон, задумчиво изрекает: «Зло само по себе не так уж плохо до тех пор, пока мы сохраняем равновесие». Разгадка наступает в финале, когда выясняется, что единственные уцелевшие в многочисленных перестрелках (эту разновидность сюжета в шутку называют *мисо-вестерном* по аналогии со спагетти-вестерном) герои фильма – «хороший» полицейский (Сё Айкава) и его антагонист, главарь и последний уцелевший из банды бунтарей (Рики Такэути) – в действительности *обакэ* – призраки, лишь имитирующие людей и их поступки. То есть зритель обнаруживает, что весь фильм его дурачили. Ход оказался настолько неочевиден, что режиссеру пришлось создать два сиквела, поясняющих мысль, высказанную мудрецом, действующим в лице начальника полиции: добрый и злой призраки выполняют в мире людей общую миссию по обузданию распоясавшихся заправил преступного мира; добрый в качестве полицейского комиссара, а злой – бандита. Оба отчаянно враждуют между собой, но умудряются делать общее дело и в финале третьего фильма сливаются в двоедушное существо, имеющее свой путь (довольно важный для японской культуры термин), но сочетающее в себе созидательное и разрушительное начала, добродетель и порок.

Вселение *ками* (бога) в обычного человека для современного японца почти что бытовое понятие; он вполне комфортно себя чувствует в мире духов и богов, традиций и церемоний. К примеру, при закладке зданий до сих пор совершается обряд задабривания того бога, которому принадлежит соответствующий участок земли. (Западная массовая культура, кстати, многое из этого заимствует – от пресловутой «ловли покемонов» и анимэ-парадов до таких индивидуальных случаев, как образ плаксы Миртл во вселенной Гарри Поттера: ее японский аналог Ханако-сан появился несколькими десятилетиями раньше.)

Вместе с тем Япония – родина афоризма «Что же это за традиция, если ее не нарушать?» И если уж японец нарушает, то делает это, как

и принято в Японии, весьма основательно. Пожалуй, лишь в Японии существует такой специфический вид анахоресиса, как *хикикомори*, человек-затворник. Он живет безвыходно в своей комнате, получая еду и все необходимое от родственников. Если же такой способ существования по материальным причинам невозможен, желающие индивидуально или целыми семьями переходят в касту «исчезнувших». Эти люди, которые официально не существуют и нигде не числятся, живут в контролируемом якудза токийском квартале Санья («Горная долина»), давно удаленном со всех карт. На эту тему в 90-е годы был снят нашумевший телесериал, который консультировал бывший миллионер Кадзуфуми, разорившийся на биржевых спекуляциях и ставший «исчезнувшим». За пределами же Японии о существовании этой касты долгое время не было известно, и опубликованная в 2016 году статья Морин Каллахан «Шокирующие истории об испаряющихся японцах»[1] произвела сенсацию. Это еще одна сторона японской жизни, затронутая в «Магазинных воришках». Нашему зрителю она в общих чертах известна по фильму Сёхэя Имамуры «Легенда о Нараяме» (1983) о временах, когда существовала традиция недобровольного изгнания человека и перевода его в разряд «несуществующих людей».

Тема соблюдения традиций и бунта против них нередко возникает в японском кино, например в фильме Такэси Фурусавы 2012 года «Анадза» (японский неологизм *гайрайго*, искаженное английское another – «иная»), экранизации одноименного романа Юкито Аяцудзи. По сюжету, в некоей школе чтут память и дух (*айратама*) погибшей много лет назад старшеклассницы. Айратама способен творить зло живым, может вселяться в другого человека, сея вокруг себя интриги и вражду. Так что его принято задабривать, проводя соответствующие церемонии. Поэтому не странно, что одноклассники погибшей девушки сохранили за ней место за партой и в столовой, общались с ней как с живой и пригласили на выпускной вечер. Подростка, переведенного из другой школы, начинает посещать галлюцинация – девушка, которую никто, кроме него, не видит. Со временем выясняется, что это не галлюцинация: девушка на самом деле существует, у нее есть имя и дом, где она живет. Дело в том, что по традиции один из одноклассников по жребию становится «несуществующим человеком», с которым никто не общается, делая вид, будто его нет. «Несуществующий человек» и занял место школьницы, погибшей много лет назад. Но «что же это за традиция, если ее не нарушать?» Главный герой решительным образом рвет традицию, вступает в общение с «несуществующим человеком» и в конце концов вынуждает и остальных сделать это. Тема бунтарского слома традиций не менее важна, чем тема их соблюдения.

У японцев этот фильм вызывал ассоциации, восходящие к 20-м годам прошлого века, закату эпохи Тайсё, символом которой стал слоган, напоминающий позднейший «секс – наркотики – рок-н-ролл», но звучавший чуть иначе: *эро-гуро-нансенсу* (эротика – гротеск – нонсенс). Тогда возникла субкультура нонконформизма – *мобо (*modern boy)

**1.** *Callahan Maureen*. The chilling stories behind Japan's 'evaporating people'. – New York Post, December 10, 2016. // https://nypost.com/2016/1210.the-chilling-stories-behind-japans-evaporating-people/

и *мога* (modern girl) с бунтарскими, западническими предпочтениями в одежде, музыке, поведении, которая стала триггером для возникновения подобных субкультур в несвободных обществах. Так, в Германии чуть позже появилось молодежное движение свингюгенд, первоначально объединявшее любителей джазовой музыки и свинга, а затем в контексте нацистского принудительного воспитания становившееся все более и более протестным. Его представители носили вызывающую одежду, создали свой сленг, основанный на англицизмах, и пародийное приветствие «хайль свинг!», отказывались вступать в гитлерюгенд, высмеивали официальную идеологию. Мы не привыкли себе представлять такой жизнь в «третьем рейхе», но преследование этого движения в Германии началось лишь на третий год войны с Англией. Можно вспомнить и отечественных стиляг[2] (от английского steal – воровать, что означало на жаргоне музыкантов пиратское копирование других исполнителей). Совершив своеобразный круг по миру, традиция вернулась в Японию, но уже под местным названием *гяру* (плохая девочка, бунтарка).

Возможно и бунтарство наоборот, возврат в общепринятую социальную структуру. В фильме Нобухиро Дои «Биригяру» (2015; в России известен под названием «Двоечница»), основанном на реальном событии, главная героиня, которую все считали бестолковой, типичная гяру, сумела через «не могу» и «не хочу» подготовиться и поступить в престижнейший японский университет. Поверить в собственные силы ей помог репетитор, принципиально занимающийся с теми, на кого давно махнули рукой остальные педагоги. Тема бунта, жизни по собственным правилам, ломая навязываемые традиции общества, которые в Японии называют заколачиванием гвоздей, – это еще один смысловой уровень победителя Каннского фестиваля, характерный для японского кино.

Надо сказать и о таком специфическом приеме японского кинематографа, как интерактивность. Зрителю дается возможность самому избрать точку наблюдателя. Для примера приведем фильм Сиона Соно «Анти поруно» (2016; в мировом прокате «Антипорно»). Главная героиня – популярная писательница и художница Кёко. У нее есть субретка-служанка, которую она унижает, бьет, заставляет раздеваться догола, ползать на четвереньках. Приходящие к хозяйке за интервью гламурные девицы – журналистка и фотограф с ассистенткой – охотно в этом участвуют. Потом раздается возглас режиссера «Стоп! Снято» – и выясняется, что в роли служанки снималась капризная прима-актриса, которая называет исполнительницу роли Кёко бездарностью, грозится выгнать со студии, а члены съемочной группы охотно к ней присоединяются. И тут она просыпается, и не актриса она, а настоящая Кёко, которой все происшедшее до того снилось. К ней приходят в гости те же действующие лица, но сцена разыгрывается на сей раз поиному. В определенный момент камера отъезжает, и зритель видит, что действие происходит в театре, где ставится пьеса с садомазохистским

2. См. об этом: *Леонов О.* Охота на стиляг. – «Мир криминала», 2017, № 12.

«Магазинные воришки»

уклоном. Потом камера делает разворот, и выясняется, что театр детский. После еще целого ряда подобных смен точки наблюдателя зритель приходит к выводу, что мир вокруг таков, каким сам человек себе его представляет, что весьма созвучно синто-буддийскому синкретизму.

Думается, одна из причин триумфа японского кино на Каннском фестивале заключается в этой особенности. Зрителю дается возможность посмотреть на одни и те же события и явления под разным углом зрения.

В некоторых случаях данный прием возводится в абсолют. Особенно показательна в этом плане манга Мунэюки Канэсиро «Камисама но ю тори», по которой снял фильм, сильно переделав сценарий, Такаси Миикэ. Название «Так сказал бог» было в нашем прокате переведено как «Страшная воля богов». Согласно сюжету многоликий бог Камимори, вселившийся в традиционные японские игрушки – дарума (аналог и предшественник нашего ваньки-встаньки), манэки-нэко (манящая кошка, приносящая удачу), кокэси (деревянные куклы), летающую куклу энгатё, японский смайлик каомодзи, – заставляет старшеклассников играть в смертельные игры, где проигравших убивают. Главный герой Сюн Такахата (Сота Фукуси) благодаря смекалке проходит одно испытание за другим; там, где он не справляется, его выручает школьный задира Амайя (Рюносукэ Камики). Имя Амайя означает предрасположенность к жизни подвижника. Человек способен на жертву даже не ради какой-то высокой цели, а просто потому, что «может себе это позволить».

Внимательный зритель получит огромное удовольствие, пытаясь разобраться в загадках, предлагаемых главному герою. Например, огромный белый медведь Сирай-кума кричит, что ненавидит лжецов «с черным сердцем», и в каждом туре убивает того из участников, который дал лживый ответ. Сюн догадывается, что единственный здесь

«Магазинные воришки»

лжец с черным сердцем – это сам белый медведь. Как же ему удалось догадаться? Зритель в недоумении. По-японски сирай-кума и значит «белый медведь», но слово «кума» имеет еще и старинное значение пустого, темного места, куда никому нет доступа. Предположительно от этого слова произошло более позднее «ками» (бог). Каждый поворот сюжета дает возможность зрителю самостоятельно покопаться в этих интересных деталях, доставив немало приятных минут любителям интеллектуальных загадок.

В конце фильма в живых остались только Сюн и Амайя, который оказался еще одним воплощением бога. Он сообщает Сюну, что тот сам того хотел, так как сетовал на обыденность своей жизни, и кошмарные игры – лишь воплощение его желаний. Однако попутно выясняется, что произошедшее – сюжет давно опубликованной манги, которую обнаружил в Сети затворник-хикикомори: зная сюжет и его дальнейшее развитие, он способен вмешаться в события и, по собственному выражению, спасти мир. Его мать, провожая сына на спасение мира, напоминает, чтобы он не забыл вернуться к обеду, из чего следует, что все случившееся – часть воображения хикикомори, «исчезнувшего» человека. В подобной матрешечной многослойности сюжета еще один секрет увлекательности японского кино. Конечно, этот прием достаточно распространен и в западной культуре (вспомним хотя бы роман Алена Роб-Грийе «Проект революции в Нью-Йорке»). Однако японцы здесь продвинулись, пожалуй, дальше других.

Еще глубже эта тема затронута в фильме Сиона Соно «Риару онигокко» (2015), вышедшем следом за «Страшной волей богов», как бы в ответ. Эта картина наполнена смыслами и аллюзиями еще гуще. Действие происходит в фантастическом городе, где живут только женщины и девочки. В фильме две мужские роли (не считая *обакэ*-кабана) – юного плейбоя и седобородого старца, которому перевалило за

сто лет, причем обе роли исполнил актер Такуми Сайто. Зато главную героиню сыграли три разные актрисы (одна из них, австриячка Рейна Триндл, на XIX Монреальском фестивале фантастических фильмов получила приз за лучшую женскую роль – кажется, первая европейка, награжденная за исполнение роли японки в японском фильме, а сам фильм снискал Гран-при этого же фестиваля). Героиня меняет образы и имена, переходя из одной жизни в другую (всего, по сюжету, она проживает семь жизней). В нашем прокате фильм появился под названием «Догонялки со смертью», что дезориентировало зрителя, ожидавшего увидеть триллер. На самом деле «риару» – это искаженное английское really, а «онигокко» – действительно игра, напоминающая наши салки, но ведущий в ней называется демоном. Можно предположить, что фильм показывает различные ипостаси женщины в японском обществе: учащейся, спортсменки, жены. Героиня каждый раз вырывается из навязанной ей жизни. В итоге ей удается сломать круг бесконечных итераций японским способом: покончив с собой. Кукловод, управлявший событиями, не предвидел такого исхода, и новая жизнь героини начинается с чистого листа.

Как и Такаси Миикэ, Сион Соно использует различную символику. Это падающие перья, означающие надвигающуюся, но одолимую опасность; главная героиня пользуется именами Мицуко, Кэйко и Идзуми, которые известны как имена убивавших своих одноклассников *гяру*, созданных фантазией Косюна Таками – автора единственной книги «Батору Роваиару» (искаженное английское battle royale – «королевская битва»), которая разошлась миллионным тиражом. У нее тоже была культовая экранизация в 2000 году, созданная Киндзи Фукасаку. Межпоколенческая антиутопия, тоже ставшая одной из тематических предтеч «Магазинных воришек», – история о том, как затюканный, бойкотируемый и даже раненный своими учениками-хулиганами пожилой учитель (Такэси Китано) жестоко расправляется с ними, заставляя убивать друг друга. При этом он помогает ученице, которая, единственная из всех, ему сочувствовала. Тоже своего рода способ восстановить общественную гармонию и порядок в обратной последовательности: сначала дети-старшеклассники становятся носителями агрессивных субкультур, презирая общественные ценности, а затем общество в лице старого учителя берет реванш. И здесь у каждой стороны своя правда: зритель волен сочувствовать пожилому человеку, злорадно наблюдая, как юные хулиганы, трепеща от страха, убивают друг друга; а можно посочувствовать и подросткам, с которыми расправляются столь жестоким способом.

Во всяком случае, здесь сыграл свою роль еще один, может быть, самый главный козырь современного японского кино – чувственность, создающая эффект эмоционального напряжения и воздействующая на зрителя. ◆

Алексей Медведев

# ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЕ ПЕРЕМЕННЫЕ

FESTIVAL DE CANNES

**«Пылающий»**
***Burning***
По рассказу Харуки Мураками
**Авторы сценария** Ли Чхан Дон, О Чжон Ми
**Режиссер** Ли Чхан Дон
**Оператор** Хон Гён-пхё
**Композитор** Моуг
**Художник** Син Чон Хи
**В ролях:** Ю А Ин, Чон Чжон Се, Стивен Ён, Ким Су Гён, Чой Сон Хо, Мун Сон Гын, Мин Бок Ки, Пан Хе Ра и другие
*NHK, Now Films, Pine House Film*
**Южная Корея**
**2018**

«Пылающий» корейского режиссера Ли Чхан Дона – это одновременно и лучший, и худший его фильм.

Почему лучший – понятно. Говорят, у него самый высокий рейтинг от критиков за всю историю Каннского кинофестиваля. Создатель «Оазиса» и «Поэзии» никогда еще не был так внимателен к мелочам жизни, никогда еще так подробно и тщательно не пытался передать неуловимую природу реальности. В каждом кадре, в каждой детали – от ловушки для сновидений над кроватью героини до «кооперативного» чехла из крупных деревянных бусин на водительском сиденье грузовичка отца героя – режиссер убийственно точен и в то же время как бы тихо смеется над этой точностью. Потому что знает, что никакая точность не приведет к однозначности. Реальность все равно будет двоиться, троиться.

Почему худший – тоже понятно. Даже Кристи Пуйю, недавно снявший фильм по философскому трактату Владимира Соловьева (!), уверен, что его ждет суровый суд со стороны русских поклонников книги (знал бы он, сколько их, не так бы боялся). Что уж говорить о фильме, снятом по маленькому шедевру

Харуки Мураками «Сжечь сарай». Сравнение с литературой неизбежно, и поначалу кажется, что кино в нем проигрывает.

Мураками, если уж совсем честно, писатель даровитый, но не великий. Все его бесчисленные романы, которые устаешь читать примерно после третьего-четвертого, построены по одной схеме: план реальный сосуществует с планом воображаемым, они прихотливо пересекаются, при этом в какой-то момент читатель должен понять, что главные, определяющие вещи происходят не у нас на глазах, а в том самом параллельном сновидческом пространстве, где гуляют люди-овцы и прочие проекции наших израненных «я». (Заметим в скобках, что Ли Чхан Дон применяет сходную схему в одном из лучших своих фильмов – «Оазисе», где вышитый коврик со слоном становился порталом в воображаемый мир.) В рассказе «Сжечь сарай» Мураками свою схему не оставляет, но, следуя гениальной догадке, просто ничего о воображаемом мире не пишет. При этом ни на секунду не давая о нем забыть. Или забывая о том, что его на самом деле нет. Как в пантомиме, которую показывает героиня, чистящая несуществующие мандарины.

Всезнающий, вполне уверенный в себе автор знакомится с легкомысленной симпатичной девушкой, провожает ее в Африку, а потом по ее просьбе встречает в аэропорту с новым любовником, явно небедным соотечественником сомнительного рода занятий. После небольшой пирушки барышня засыпает, а юноши переходят к легким наркотикам и откровенным разговорам, в процессе которых выясняется, что любовник, натурально, жжет сараи. Находит старый заброшенный сарай, сожжение которого никому не причинит большого вреда, берет с собой банку бензина и… «В мире огромное количество сараев, и, мне кажется, все они ждут, когда я их сожгу». Так все начинается у Мураками. А как продолжается, рассказывать не буду – в вопросах спойлеров я старомоден.

Ли Чхан Дон берет прозрачную историю Мураками и начинает ее конкретизировать, насыщать социальными и бытовыми подробностями. История темнеет, мрачнеет, набирает вес. А что, если у всезнающего автора будет имя Ли Чжон Су (Ю А Ин) и окажется он не изящным японским денди, а почти придурковатым курьером с неясными и ни на чем не основанными мечтами о писательском ремесле? А что, если отец его будет небогатым фермером, попавшим в тюрьму за нападение на полицейского? А что, если вместо японских сараев загадочный Бэн (Стивен Ён) будет жечь теплицы, куда более привычные для корейских пригородов? А что, если Ли Чжон Су будет по-настоящему любить и ревновать Син Хэ Ми (Чон Чжон Се)? И в итоге камерная драма чуть не превратится в криминальный триллер.

И все бы хорошо, но кажется, что режиссерский дар Ли Чхан Дона вступает в противоречие с самой идеей рассказа. Она ведь в том, что в жизни есть вещи, которые невозможно объяснить.

«Пылающий»

Которые просто есть – и ничего не означают, кроме самих себя. При этом непостижимым образом они указывают на то, как устроен мир. А значит, и на лазейку, через которую можно из этого мира выскочить. Как, например, огонь, который, по Гераклиту, «обменивается на все».

А Ли Чхан Дон как раз объясняет – подробно, настойчиво, талантливо. Объясняет социальным расслоением, психологическими нюансами, детективными подробностями. И это вызывает безотчетное сожаление о легкости, с которой ставил и решал свои задачи Мураками. И лишь финал фильма, парадоксально совпадающий с финалом румынской «Пороroки» Константина Попеску, снятой вроде бы на совсем другой сюжет, расставляет все по своим местам.

Сейчас я приведу очень далекую аналогию, которая тем не менее кажется мне плодотворной и кое-что объясняющей. За минувшие пару лет не только в научной, но и в общедоступной литературе появилось немало информации о разоблачениях и пересмотрах классических экспериментов по психологии – Стэнфордского тюремного эксперимента, опытов Милгрэма и других. Поясню в очень упрощенной форме.

Возьмем классический «зефирный тест»: перед ребенком кладут зефирку и на пятнадцать минут оставляют его наедине с лакомством. Ребенок знает, что если он устоит перед искушением, то после возвращения экспериментатора получит две зефирки. Если провести исследования через много лет, то выяснится, что дети, сумевшие дождаться увеличения награды, устроились в жизни куда лучше, чем те, кто зефир сразу съел. Вроде бы логичный и понятный результат, говорящий о важности контроля, силы воли, принципа «отсроченного удовольствия» и т.д.? Но стоит ввести дополнительную переменную – социальный статус семьи, в которой растет

«Пылающий»

ребенок, – как выяснится, что сразу съедают зефир дети из бедных семей, которым просто реже достаются лакомства и которые чаще сталкиваются с невыполненными обещаниями взрослых. И получается, что эксперимент тривиален, никакой новой информации он не несет: и так понятно, что у бедняков меньше шансов пробиться в жизни.

Или эксперименты, которые вроде бы продемонстрировали, что обычные люди в игровой ситуации смоделированной тюрьмы моментально превращаются в безвольных жертв или отъявленных садистов. Но опять-таки стоит ввести такую дополнительную переменную, как зависимость студента-добровольца от преподавателя-экспериментатора, и сразу выяснится, что участники эксперимента просто подыгрывали желаниям «старшего по званию», чтобы тот остался доволен. Просто ломали комедию.

Именно этим и занимается Ли Чхан Дон: он вводит дополнительные переменные, пытаясь объяснить необъяснимое. Он демонстративно не соглашается с элегическим абсурдом Мураками и испытывает его на прочность, пуская в ход все свое режиссерское мастерство. Жизнь, говорите, необъяснима? А мы ее попробуем объяснить – и так, и этак, и вот так. А уж если и так не получится, то тогда в остатке действительно окажется непридуманная тайна.

Кажется, эта неосознанная стратегия корейского режиссера может нам объяснить какие-то важные вещи о природе кино и литературы и об их взаимодействии. Литература создает масштабные фикции – Дон Кихота, Гамлета, Раскольникова. Кино проверяет воображаемое на прочность, ставит эксперимент, пытаясь установить, насколько жизнеспособны плоды нашего воображения. Эксперимент Ли Чхан Дона получился честным и в конечном итоге удачным. Хотя и более трудоемким, чем мечталось. ◆

Ли Чхан Дон – О Чжон Ми

# ТАНЕЦ В ПОИСКАХ СМЫСЛА ЖИЗНИ

FESTIVAL DE CANNES

О Чжон Ми – сценаристка, режиссер, продюсер. Занимается русской и английской литературой в университете Йонсе, имеет степень магистра по специальности «Русская литература» (среди ее переводов «Память, говори» Набокова, «Герой нашего времени» Лермонтова). Писала сценарии коротких ТВ-драм; училась в Корейском национальном университете искусства. Режиссер к/м фильмов «Примерочная» и «Мистер Купер». С 2013 года работает с Ли Чхан Доном в качестве сценариста.

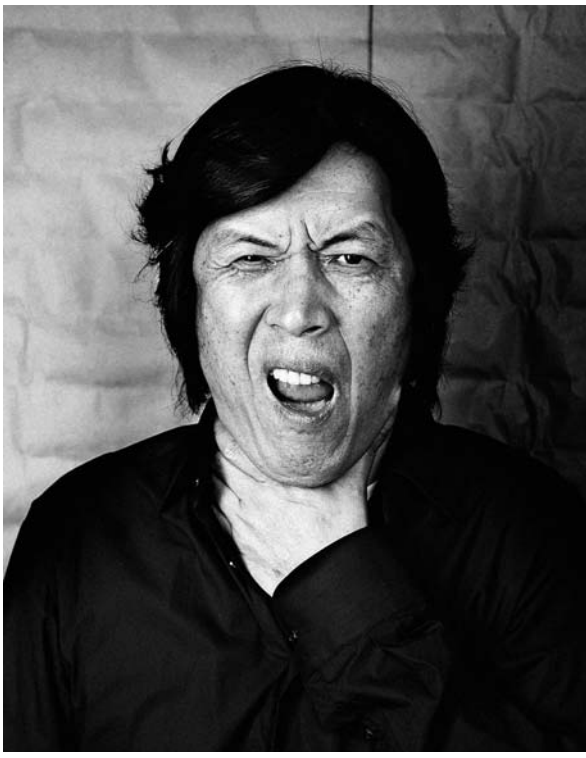
**О Чжон Ми.** **С режиссером Ли Чхан Доном я познакомилась в 2010 году в киношколе и училась у него искусству драматургии. Он объяснял нам, что мы не придумываем хорошие истории, а чаще случайно натыкаемся на них. Как живые организмы, хорошие истории бродят рядом с нами, и если обладаешь проницательным взглядом, то сможешь их распознать. После окончания школы я работала с Ли как сценарист, в течение тех пяти лет бесчисленные истории попадались и кружились на нашем пути. Некоторые из них стали сценариями к будущим фильмам, но их пришлось отложить, потому что мы не могли объяснить, почему они должны были стать фильмами. Казалось, будто мы ходим кругами в поисках неизведанного. Когда мы совсем уж выдохлись, нам попался рассказ Харуки Мураками «Сжечь сарай». Ли говорил, что мы нашли нужную историю по чистой случайности и в самый неожиданный момент.**

**О Чжон Ми.** Люди очень удивляются, когда узнаю́т, что мы решили экранизировать такой короткий рассказ, как «Сжечь сарай». Это одно из тех произведений, в которых практически ничего не происходит. Разве это не тот тип литературы, избегать которого вы всегда советовали нам на наших занятиях по искусству повествования?
**Ли Чхан Дон.** Когда ты порекомендовала мне этот маленький рассказ, я был несколько ошеломлен, потому что история хоть и мистическая, но на первый взгляд в ней действительно ничего не происходит. И все же я согласился с тем, что в этой мистике есть что-то кинематографичное. Локальная загадка из этой истории могла с помощью киношных средств расшириться до большей, многослойной загадки. Дыры в сюжете – пропущенный кусочек, из которого мы никогда не узнаем правду, – намекают на загадочность мира, в котором мы

живем. Мира, в котором мы чувствуем, что что-то не так, но не можем понять, что именно.

**О Чжон Ми.** Мы назвали некоторые из наших сценариев «Проект «Ярость». Вы хотели рассказать историю о ярости, особенно о той, что чувствуют молодые люди сегодня. Однако в то же время вы хотели воздержаться от способов традиционного повествования. Как произведение Мураками смогло дать жизнь истории о гневе?

**Ли Чхан Дон.** Мне кажется, что сегодня люди по всему миру, вне зависимости от национальности, религии или социального статуса и по разным причинам, накопили огромную злость. В особенности гнев молодых действительно насущная проблема. Молодежь в Корее переживает трудные времена. Они страдают от безработицы, у них нет надежды на настоящее и нет даже мысли о том, что в будущем может стать лучше. Не находя цели, на которую можно было бы направить свою злость, они чувствуют себя бессильными. Прежде казалось, что мир становится комфортным и вполне пригодным, идеально функционирующим местом. Молодым же мир сегодня все больше напоминает гигантский загадочный паззл. Так в рассказе Мураками главный герой чувствует себя беспомощным перед человеком, чья настоящая личность окутана тайной.



Ли Чхан Дон

**О Чжон Ми.** Согласна. Люди, которые чувствовали себя «средними» или «маленькими», поймут это чувство беспомощности. Когда я впервые в рассказе прочитала фразу «ненужные сараи», то подумала: это может быть метафорой для «ненужных людей». Это меня разозлило и заставило сочувствовать. Кстати, вас же еще заинтриговало, что история Мураками называется так же, как рассказ Уильяма Фолкнера – Barn Burning.

**Ли Чхан Дон.** Да. Несмотря на то что «Пылающий» основан на произведении Мураками, он связан и с миром Фолкнера, рассказ которого действительно о ярости – о человеке и его озлобленности на весь свет и на саму жизнь, и он яростно изображает чувство вины, которое переполняет сына, знающего о поджогах отца. Но Мураками, в отличие от Фолкнера, в своем загадочном рассказе говорит о человеке, который поджигает сараи для собственного удовольствия. Таким образом, стиль повествования у авторов, можно сказать, противоположный: сарай у Мураками – метафора, а не осязаемый объект, тогда как у Фолкнера сарай – сама реальность, тот объект, на который направлена злоба.

**О Чжон Ми.** Ли Чжон Су, главный герой «Пылающего», стал одержим этой метафорой. В первый день обсуждения фильма мы говорили о кратком эпизоде: человек заглядывает в пластмассовую теплицу. Мы решили заменить сарай на теплицу, потому что они больше распространены в Корее. Прозрачную и немного затемненную. А человек смотрит в пустое пространство с другой стороны пластиковой облицовки. У меня было ощущение, что, возможно, в этом многие секреты нашего фильма. В отличие от деревянных сараев Мураками, пластмассовую теплицу мы наделили ее собственными физическими свойствами.

**Ли Чхан Дон.** Если считать, что метафора – это понятие или значение, то ветхая теплица в фильме – это образ, выходящий за пределы понятия или значения. Он имеет физическую форму, но прозрачен и пуст внутри. Когда-то теплица была создана с определенной целью, а теперь оказалась бесполезной. Это чистейшая кинематография, в том смысле, что ее нельзя объяснить понятием или идеей. Есть другие вещи, которые выходят за пределы идей и представлений, как, например, наша пластмассовая теплица: пантомима, кошка и Бэн тоже.

Кто такой Бэн? И реальна ли кошка? Правдива ли история Син Хэ Ми? Если вы этого не видите, значит ли, что этого не существует? В отличие от текстов, фильмы выражают визуальную образность, которая, в свою очередь, всего лишь иллюзия, спроектированная на экран лучами света. Тем не менее аудитория принимает пустые иллюзии, дающие им свои собственные значения и понятия. Этим фильмом я хотел показать ту мистику, которая подчеркивает роль кино как посредника.

**О Чжон Ми.** Думаю, мистика, которая подчеркивает роль кино как посредника, отражает загадку наших собственных жизней. Люди продолжают ставить под вопрос значение мира, который кажется бессмысленным, но мир всегда остается загадкой. Несмотря на это, кто-то не сдается и продолжает искать смысл жизни. Как Син Хэ Ми в фильме, исполняющий танец Великого голода. Я часто думаю о фразе, которую услышала от крестьянина, когда проводила исследования. Я хотела включить ее в сценарий, но так и не нашла для нее правильного места: «Все животные и объекты в этой Вселенной и есть Великий голод. Звезды в ночном небе дрожат, потому что исполняют танец Великого голода, осознавая, что ослабеют, а их свет умрет. Утренняя роса на листьях деревьев – это слезы, оставленные звездами». Праотцы человечества, жители пустыни Калахари всю ночь танцевали – в поиске смысла жизни. Только потому, что кто-то танцует всю ночь, мир не изменится, но тот факт, что кто-то все же не останавливается, несмотря ни на что, вселяет надежду. Может, и создание фильмов не так сильно отличается от танца Великого голода? ◆

Из пресс-релиза Каннского кинофестиваля

Перевод с английского Анны Мейлер

Евгений Гусятинский

# В СУХОМ ОСТАТКЕ

FESTIVAL DE CANNES

**«Пепел белоснежен»**
***Jiang hu er nv***
**Автор сценария, режиссер**
Цзя Чжанкэ
**Оператор** Эрик Готье
**Художник** Лю Вэйсинь
**Композитор** Лин Цян
**В ролях**: Чжао Тао, Ляо Фань, Дяо Инъань, Фэн Сяоган, Сюй Чжэн, Чжан Ибай и другие
*arte France Cinéma, Beijing Runjin Investment, Huanxi Media Group, MK2 Productions, Office Kitano, Shanghai Film Group, Xstream Pictures*
**Китай – Франция – Япония**
**2018**

«Пепел белоснежен» остался в Каннах без призов. Это обстоятельство – возможное замешательство жюри – отвечает парадоксу предметной и вместе с тем неуловимой режиссуры Цзя Чжанкэ, словно бы ускользающей от зрительского взгляда, не позволяющей за себя зацепиться. Точно так же время – главная материя его фильмов – проносится перед героиней «Пепла…», затягивает ее в свой обжигающий – как лава или лед – поток, но одновременно не дает к себе прикоснуться, не позволяет с собой синхронизироваться.

«Пепел белоснежен» – эпос о природе времени, которое не убивает, но отрешает человека от мира – в том числе от мира чувств и страстей, но тем самым приближает его к самому себе. Вполне буддистский сюжет, инкорпорированный в форму гангстерской (мело)драмы.

Фильм продолжает и во многом завершает линию, начатую предыдущими картинами Чжанкэ – «Прикосновением греха» и «И горы сдвигаются с места». Все три используют разнообразный жанровый арсенал, чтобы в итоге развенчать предписанную тем или иным жанром условность и оставить героев в опустошенном от событий пространстве, наедине с временем как бытием. Это состояние Цзя в чистом виде материализовал в «Натюрморте» (Sanxia haoren / Still Life; 2006), своей

«Пепел белоснежен»

самой минималистской работе, а дальнейшее развитие его кинематографа можно описать как приведение натюрморта – still life также можно понимать и как «застывшую жизнь» – в движение и обратно. Впрочем, оно непременно происходит внутри устойчивой рамки кадра, которую не способны расшатать ни эффектные музыкальные или танцевальные номера, ни хореографичные криминальные разборки, прорезающие разные его фильмы – «Пепел белоснежен» в первую очередь.

Цзя Чжанкэ никогда не доводит зрелищность до накала, а только лишь использует ее как инструмент остранения. В «Пепле…» имеется целая серия музыкальных и хореографичных вставок – от новогодней вечеринки, на которой герои танцуют под хит Y.M.C.A., до спортивных танцев, которые так любит один из гангстеров, что их исполняют на его похоронах. От ритмизированных разминок заключенных до концерта поп-певца, фальшиво вопрошающего о том, можно ли повторить однажды случившуюся любовь, и интересующегося, сколько из возлюбленных заслуживают того, чтобы к ним вернулись после разлуки.

В меланхоличном киноэссе «Китайский концерт» режиссер и теоретик Бо Ван – еще один исследователь парадоксов современного Китая – анализирует поразивший его феномен. Он не раз наблюдал, как рядовые китайцы ни с того ни с сего устраивают на улицах шоу с коллективными танцами и пением «старых песен о главном». С аналогичным «спектаклем», зависающим между коллективизмом и индивидуализмом, избыточным капитализмом и былой утопией, то и дело сталкивается героиня «Пепла…» в своей одиссее.

Фильм «И горы сдвигаются с места» охватывал турбулентную историю Китая последних двадцати лет и заглядывал в ближайшее будущее. «Пепел белоснежен» стартует в 2001 году и заканчивается в 2018-м: в обоих фильмах Чжанкэ препарирует перемены, пронзающие не

только китайский, но и глобальный XXI век. Время и скорость человеческой жизни, во все эпохи одинаковые, и колоссальная, не поддающаяся измерению, невидимая для глаза и камеры техноскорость исторических перемен – два полюса, определяющих развитие, напряжение и поэтику фильмов Чжанкэ. Отношения статики и динамики – одни из ключевых в его кино. Отчасти экспериментальный «Натюрморт» ставил вопрос о том, как ухватить движение – социальных, исторических, культурных пластов – в бесконечной неподвижности изображения, снятого на безостановочную «цифру». «Пепел белоснежен», как и «Горы…», вкрапляет исторические сдвиги в само повествование, но в то же время «нейтрализует» их режиссерской дистанцией – ощутимым зазором между сюжетом и рассказом, жизнью и жанром, жанром и методом, визуальностью и как бы параллельным, независимым авторским взглядом, который перпендикулярен изображению.

Отсылая к отношениям живого и мертвого, естественного и искусственного в теории натюрморта, поздние фильмы Цзя Чжанкэ – и «Пепел белоснежен» в особенности – реалистичны и антиреалистичны, динамичны и антизрелищны одновременно. Эти качества определяют и их отчужденное восприятие зрителем, которое идентично тому, как ощущают реальность герои Чжанкэ.

Обжигающий холод в его режиссуре адресован в «Пепле…» традициям цзянху. Так издревле называется криминальное подполье Поднебесной и заодно национальный аналог гангстерского фильма – мелодраматические героические истории, которые воспевают преступный кодекс чести как пример благородства и мужества – вполне в духе американского кино.

Героиня картины в исполнении Чжао Тао, музы и супруги Чжанкэ, – верная подруга одного из преступных авторитетов провинции Шанси. Во время спонтанного нападения на их автомобиль она берется за пистолет, чтобы заступиться за любимого, и за это получает пять лет тюрьмы. Выйдя на свободу навстречу одиночеству, она ставит своим долгом разыскать свою любовь – уже, очевидно, бывшую, чтобы, глядя ему в глаза, услышать от него признание в смерти его чувств: так велят порядки цзянху, они же жизненно необходимый ритуал, они же жанр, который нужно осуществить до конца даже вопреки его механистичности. «У меня не осталось к тебе чувств», – говорит она в финале герою, к которому возвращается после долгих лет разлуки. Он освободился раньше нее, ни разу не навестил ее, не написал ей, сбежал в другой регион страны, а потом потерял все и стал немощным. Но, как в классическом эпосе, героиня «Пепла…» прежде всего выясняет отношения с временем, неумолимым и заметающим следы: привязанности и чувства испаряются и забываются так же безвозвратно, как исчезают здания и целые города, подверженные сносу или уходящие под воду.

В одном из эпизодов героиня вдруг видит странный объект, пролетающий над ее головой и рассекающий, озаряющий ночное небо, – так

Чжанкэ вновь останавливает сюжет и прерывает его закольцованную линейность, фатальность, подчеркивая их иллюзорность (такие сюрреалистические куншткюки характерны и для других его фильмов). В конце концов, большие исторические перемены, свидетелем которых является героиня, – ничто по сравнению с ее личным опытом разлуки, переживанием предательства и недолговечности любви. А этот опыт, в свою очередь, иллюзорен по сравнению с той непотревоженной самостийностью, цельностью – и впрямь «белоснежной», которая как сухой пепельный остаток содержится в ней изначально.

Апсихологическая и отчеканенная – без нажима и аффектации – игра Чжао Тао внутри подчеркнуто жанрового мира фильма создает, пожалуй, главный остраняющий эффект. Актриса проскальзывает сквозь условности и жернова жанров – мелодрамы, гангстерского боевика и даже эпоса – точно так же, как ее героиня проходит, не повреждая себя, сквозь личные и исторические катаклизмы, будто она не столько участник, сколько сторонний свидетель своей судьбы. Цзя и Чжао совсем, кажется, не прибегают к искусственному состариванию героини, проживающей на экране отрезок в двадцать лет. В финале – в 2018 году – она вновь оказывается в Шанси: местность неузнаваема, но лицо Чжао как будто не изменилось.

В «Пепле…» есть прямая отсылка к «Натюрморту», когда героиня в серединной части фильма – после освобождения из тюрьмы, в 2006 году, – проплывает на пароме исторический район Трех ущелий на реке Янцзы, который вот-вот будет затоплен из-за строительства гигантской дамбы. Сцена с одиноко сидящей на палубе героиней, пересекающей в поисках мужа места, которые скоро исчезнут, уйдя под воду, является буквальной автоцитатой.

«Натюрморт» заканчивался еще одним странным видением, возникавшим как контрапункт к его нейтральной цифровой поэтике: между остовами разрушенных зданий вдруг появлялась фигура канатоходца, который как будто парил в воздухе – над руинами и смертью, предрешенностью и забвением, а также над самим временем, уничтожающим все. В каком-то смысле пепельность, эфемерность этой фигуры обрели плоть и кровь в героине «Пепла…», проносящейся сквозь время, от которого теперь тоже не остается ничего, как тот самый непознаваемый летающий объект. Она смотрит на него, и на ее лице возникает не оторопь и даже не удивление, а что-то вроде потаенного узнавания. ◆

Егор Москвитин

# В ОЖИДАНИИ ГЕТТО

FESTIVAL DE CANNES

**«Черный клановец»**
***BlacKkKlansman***
*По одноименному роману Рона Столуорта*
**Авторы сценария** Чарли Уочтел, Дэвид Рабинович, Кевин Уиллмотт, Спайк Ли
**Режиссер** Спайк Ли
**Оператор** Чейзи Ирвин
**Художники** Курт Бич, Марси Мадд
**Композитор** Теренс Бленчард
**В ролях**: Адам Драйвер, Тофер Грейс, Алек Болдуин, Лора Хэрриер, Райан Игголд, Джон Дэвид Вашингтон, Кори Хоукинс, Роберт Джон Бёрк, Пол Уолтер Хаузер, Яспер Пяаккёнен и другие
*40 Acres & a Mule Filmworks, Blumhouse Productions, Legendary Pictures, Monkeypaw Prodctions, Perfect World Pictures, QC Entertainment*
**США**
**2018**

2018 год запомнится поклонникам Спайка Ли Гран-при, присужденным режиссеру на Каннском МКФ за «Черного клановца», – но на самом деле он начался для американца еще в январе на фестивале «Санденс». Дело даже не в том, что режиссер привез в Юту телеспектакль «Переход»[1] – вариацию на тему беккетовского «В ожидании Годо», но с героями из черного гетто, – а в том, что весь киносмотр в этот раз накрыло лавиной афроамериканского кино. Из ста двадцати одного полнометражного фильма в программе тридцать девять были так или иначе посвящены жизни чернокожих. В лучших из этих картин угадывалось влияние Спайка Ли.

Герои криминальной драмы «Слепые пятна»[2] время от времени оборачиваются к зрителю, чтобы прочитать рэп о расовом угнетении в современной Америке, и воспроизводят таким образом стилистику, пафос и содержание фильма Ли «Делай как надо» (1989). В нем полицейские убили во время задержания чернокожего мужчину, спровоцировав бунт в Бруклине. Эту же тему исследует санденсовский фильм «Монстры и люди»[3], в котором играет Джон Дэвис Вашингтон – сын Дензела Вашингтона и звезда «Черного клановца».

А герои трагикомедии «Леймерт-парк»[4] проводят дни и ночи (но чаще ночи), выясняя, можно ли считать

1. Pass Over (2018), постановщик спектакля Даня Теймор, режиссер телеверсии Спайк Ли.
2. Blindspotting (2018), режиссер Карлос Лопес Эстрада.
3. Monsters and Men (2018), режиссер Рейнальдо Маркус Грин.
4. Leimert Park (2017), режиссер Мел Джонс.

«Черный клановец»

сексуальную активность формой гражданской манифестации. Вовремя они это, конечно: Ли закрыл эту тему еще в своем раннем фильме «Ей это нужно позарез» (1986). В нем чернокожая девушка заводила романы с тремя мужчинами, а начинающий режиссер – дружбу с несколькими аудиториями, которым не везет с репрезентацией в кино. И заодно Ли доказал, что может приносить деньги продюсерам: фильм собрал больше семи миллионов долларов при бюджете около двухсот тысяч.

Религиозная драма «Еретик»[5] – история чернокожего пастора, убежденного, что спасения достойны вообще все люди на свете, не только верующие. Его взгляды либеральны настолько, что еретиком его объявляют даже коллеги по цеху – Коллегия афроамериканских епископов пятидесятнических церквей. Хорошо еще, что эти коллеги не видели фильм Ли «Лето в Ред-хук» (2012) – историю всеми любимого чернокожего пастора из Бруклина, обвиненного в растлении подростка.

Сатирический хоррор «Повелители солнца…»[6] описывает Лос-Анджелес 1983 года, охваченный эпидемией зомби, противостоять которым может лишь хип-хоп. Это забавная и в то же время благородная попытка вывести расизм за рамки рационального и человеческого, но и ее Ли предпринял чуточку раньше – в вампирской трагикомедии «Сладкая кровь Иисуса» (2014).

Действие фильма «Парень. Девушка. Мечта»[7] происходит в ночь президентских выборов. Чернокожие парень и девушка знакомятся на улице, шагают по Лос-Анджелесу, целуются, ссорятся и делятся мечтами – а на их телефоны тем временем приходят пуш-уведомления о том, что Хиллари Клинтон теряет один штат за другим. К утру молодые любовники чувствуют себя раздавленными и преданными, но в них потихоньку рождается решимость отвоевать страну назад через четыре

5. Come Sunday (2018), режиссер Джошуа Марстон.

6. Masters of the Sun: The Zombie Chronicles – «Повелители солнца: хроники зомби» – VR-проект в жанре дополненной и виртуальной реальности: страницы комикса Marvel оживают и превращаются в музыкальный фильм, стоит взглянуть на них через VR-очки или камеру смартфона.

7. A Boy. A Girl. A Dream (2018), режиссер Гасым Басир.

года. И хотя он начинающий режиссер, а она неудавшийся диджей, эта пара кажется зрителю реинкарнацией четы Обама. При чем здесь Спайк Ли? Хотя бы при том, что Мишель и Барак на своем первом свидании смотрели именно его фильм-манифест – ту самую драму о полицейском насилии над чернокожими «Делай как надо».

Выходит, за годы своей полнометражной карьеры Спайк Ли успел высказаться на все темы, интересующие «черное» кино сегодня. И даже не раз вступал в полемику с американской и мировой литературой. Его мюзикл «Чирак» (2015) – чикагская фантазия на тему древнегреческой комедии «Лисистрата»: и там и здесь женщины устраивают сексуальный бойкот, чтобы прекратить войны мужчин. В реальности такие забастовки с переменным успехом проходят в странах вроде Либерии и Кении, что лишь подчеркивает, насколько бедственным кажется Спайку Ли положение его собратьев в США. А вот в знаменитом фильме «Лихорадка джунглей» (1991), с которым Ли во второй раз ездил на Каннский МКФ, при желании можно обнаружить спор с Джоном Апдайком. Тот в одной из глав «Кентавра» описывал роман белого мужчины и чернокожей женщины. Мужчина – сосредоточение всех неврозов англосаксонской Америки и раб своего тела: всю жизнь его мучает псориаз. Женщина – сексапильная, танцующая и раскованная; эдакое черное подсознание целой страны. В «Лихорадке джунглей» Ли переворачивает этот сюжет, заставляя благополучного темнокожего яппи сопротивляться чарам белой кокетки. Подсознание и сознание Америки, разграниченные у Апдайка, у Спайка совокупляются до тех пор, пока из их любви и ненависти что-нибудь не родится. На протяжении всей фильмографии Ли черное подсознание заявляет о своем праве перестать быть «под» – во всех смыслах этой унизительной приставки.

Апофеоз этой борьбы – «Черный клановец», в котором два копа – один африканского, а другой еврейского происхождения – сообща дают отпор американским расистам. Это кино, примиряющее в себе две ипостаси Спайка Ли.

Первая – дикий и гордящийся своей самобытностью режиссер 1980–1990-х, говорящий на киноязыке, неизвестном белому Голливуду. Его байопик «Малколм Икс» (1992) – не чета кинобиографиям Мохаммеда Али и Рэя Чарлза, рассказанным белыми режиссерами Майклом Манном и Тейлором Хэкфордом[8]. Когда в фильме «Его игра» (1998) он ведет хронику баскетбольной игры, вместо напрашивающегося хип-хопа звучит инструментальная музыка из вестернов – прием, который так очарует Дэвида Финчера, что тот потом украдет его для своей рекламы Nike. В ней два чернокожих футболиста будут всю жизнь готовиться к поединку друг с другом под аккомпанемент The Ecstasy of Gold Эннио Морриконе из фильма Серджо Леоне.

А Спайк Ли тем временем будто бы забудет о своем особом пути и станет вполне системным режиссером, примет свою вторую ипостась. Когда пробьет «25-й час» (2002) – фильм об осмыслении Нью-Йорком того, что случилось 11 сентября 2001 года, – Ли превратится

**8.** Речь о фильмах «Али» (Ali, 2001) Майкла Манна и «Рэй» (Ray, 2004) Тейлора Хэкфорда.

из защитника расы в защитника нации. Причем такой амбиции у него могло и не быть: в основе фильма лежит роман Дэвида Бениоффа (будущего шоураннера «Игры престолов»), написанный до атаки террористов. Но получилось то, что получилось, и «25-й час» вдруг стал портретом эпохи. Когда выйдет фильм-ограбление «Не пойман – не вор» (2006), только самый внимательный зритель заметит в нем исследование нервозов черных американцев, а все остальные удивятся, до чего же сильно кино Ли стало похожим на «Домино» Тони Скотта. А когда произойдет «Чудо святой Анны» (2008) – история про чернокожих солдат на полях второй мировой, – Ли уже покажется критикам таким же консерватором и традиционалистом, как Клинт Иствуд. Ситуация осложнится тем, что Ли устроит кампанию против Иствуда, не включившего в дилогию «Флаги наших отцов» и «Письма с Иводзимы» чернокожих солдат. Иствуд огрызнется, что их там нет, потому что их действительно не было в воинской части, о подвиге которой он снял кино. После этого Ли сделает неудачный римейк корейского «Олдбоя» (2013), и его почерк в этой работе не распознает даже самый искусный графолог. Потребуется пять лет, чтобы режиссер снова пришел в себя и перестал ретушировать собственный стиль по студийной указке.

«Черный клановец», в котором есть и уникальная интонация Ли, и большой прокатный потенциал, доказывает, что возвращения режиссера стоило ждать. Фильм открывается и заканчивается лобовой метафорой: в начале зрителя берет на таран Алек Болдуин в образе белого политика-расиста, а вот раскрыть финал – значит оставить автора без старшего козыря. Но уже по вступлению ясно, что Спайк Ли вновь не стесняется самых прямых, самых провокационных приемов в борьбе за свои ценности. Ведь Алек Болдуин – не только постоянная Немезида Дональда Трампа из шоу Saturday Night Live. В 1992 году он еще и сыграл безжалостного дельца в «Американцах» (они же «Гленгарри Глен Росс») и своим образом, как считается, подарил Трампу медийное амплуа для его реалити-шоу и интервью. Так что звать в напарники Болдуина – все равно что сразу бить оппонента под дых.

Действительно, на протяжении всего фильма удары сыплются на Трампа и его ядерный электорат градом. Даже несмотря на лежащую в основе реалистичную книгу-автобиографию, «Черный клановец» кажется абсурдом на грани пропаганды. Чернокожий полицейский внедряется в ку-клукс-клан, разговорив недалекого вербовщика по телефону. На встречи вместо него приезжает напарник-еврей, но фашисты вновь не чувствуют подвоха. При этом зреющий в городе бунт «Черных пантер» фильм выдает за шутку: просто подростки посмотрели много фильмов в стилистике блэксплуатейшн.

Однако зрелищность картины быстро отвлекает от ее плакатности. «Черный клановец» – образцовый бадди-фильм о полицейских, и работа актеров Джона Дэвиса Вашингтона и Адама Драйвера в нем напоминает о дуэтах Эдди Мёрфи и Ника Нолти в «48 часах» или Дэнни Гловера и Мела Гибсона в «Смертельном оружии». Во внезапном

«Черный клановец»

обращении к прошлому – и вообще в умиротворяющей ретростилистике фильма – есть какая-то пораженческая нота. Пока весь афроамериканский кинематограф рвется вперед, а впереди всех несется «Черная пантера», ярый революционер Спайк Ли мечтает о том, чтобы повернуть время вспять. Хотя ведь именно во времена примирительных «48 часов» и «Смертельного оружия» он снял свои самые яростные фильмы о проблемах расы.

Другая подкупающая черта «Черного клановца» – его парадоксальный юмор: комические ситуации, в которые попадают герои, и их искрометные реакции на них могли бы украсить фильм братьев Коэн. Но отчаянная самоирония персонажей Ли служит не только развлекательным целям. Таким образом он отдает дань уважения афроамериканскому мыслителю Уильяму Эдуарду Беркхардту Дюбуа (1868–1963), который в сборнике статей «Души черного народа» ввел в обиход понятие double consciousness – двойного сознания, с которым приходится жить в Америке всем «цветным». Судьба двух агентов под прикрытием, чернокожего и еврея, – идеальная метафора этого конфликта. Разрешим он или нет – непонятно, но у Ли есть долгосрочная стратегия борьбы. И да, важнейшим из искусств для нее является кино.

Амбиция (и невроз) любого революционера – подчинить себе время: наверняка знать, что перемены произошли потому, что ты отдал им приказ, а не потому, что для них настала пора. «Не будь меня в 1917 г. в Петербурге, Октябрьская революция произошла бы – при условии наличности и руководства Ленина», – писал Лев Троцкий. Эта фраза из дневника может звучать и как бесстрастное наблюдение аналитика, и как пример смирения и признания партийной иерархии. Но в недавнем сериале Первого канала она приобретает совсем другой, однозначный смысл: так пассионарный эгоцентрик сокрушается, что не все в мире зависит от него. «Революция – не яблоко, падающее, когда

«Черный клановец»

созреет. Это яблоко, которое ты должен сорвать», – скажет полвека спустя Че Гевара. Посвященный ему фильм «Че Гевара: Дневники мотоциклиста» – своеобразный мирный приквел настоящего «Боливийского дневника», недописанной хроники последней революции Гевары. Вопреки собственному девизу аргентинец выбрал неподходящий момент для переворота в Боливии: работяг, на поддержку которых он рассчитывал, подкосили бурные карнавальные празднества. Когда они протрезвели, команданте был уже схвачен.

Спайк Ли, кажется, тоже не знает, что в нынешних революционных делах является его личной заслугой, а что – фактором времени. Когда в 1991 году он переворачивал с ног на копыта «Кентавра» в своей «Лихорадке джунглей», Америку гораздо больше увлекала мифология «Твин Пикс». Национальная премьера «Лихорадки джунглей», только-только взявшей два второстепенных, но все же приза в Каннах, назначается на 7 июня. Но мало кто хочет увидеть в романе афроамериканского яппи и белой сирены продолжение апдайковской метафоры. Зрителям куда интереснее, что случится 10 июня, когда покажут финальную серию второго сезона «Твин Пикс». Единственный черный в этом сериале – вигвам, но в 1991-м это никого не смущает.

Времена меняются, и третий сезон «Твин Пикс» после премьеры в Каннах в 2017 году начинают демонстративно разбирать и с такой позиции: «А почему там нет чернокожих?» Некоторые обозреватели (например, критик издания Vulture) приходят к выводу, что это оттого, что именно белых людей с их нервозной американской мечтой Дэвид Линч считает корнем всех бед. Даже темнокожие демоны, известные в «Твин Пикс» как «дровосеки», – это перепачканные в саже белые актеры во главе с Юргеном Прохновом; косвенное доказательство того, что со времен «Диких сердцем» Линч отказывается делать носителями зла афроамериканцев.

Показательной истории с «Твин Пикс» предшествуют несколько других не менее символичных событий. В январе 2017-го на кинофестивале «Санденс» происходит так называемый секретный показ. В самом большом кинозале Парк-сити демонстрируют фильм, название которого сохраняют в тайне почти до премьеры. Это абсурдистский триллер «Прочь», который четырнадцать месяцев спустя завоюет «Оскар» за сценарий – и многие увидят в этой награде результат долгожданных демографических перемен внутри Киноакадемии США. А спустя месяц после премьеры «Прочь» главным фильмом 2016-го назовут «Лунный свет» – и Спайк Ли объявит это расплатой за известный скандал с хэштегом #OscarSoWhite. Многим покажется, что этим заявлением он поставит под сомнение художественные достоинства фильма своего коллеги Барри Дженкинса. Но на самом деле Ли говорит о том, что без давления и провокаций не добиться изменения и реакций. Доказательство тому – простая статистика: в новом веке 10 процентов всех актерских номинаций Киноакадемии досталось афроамерикацам. Которые составляют 13 процентов населения страны. До справедливости еще далеко, но уже гораздо ближе, чем американским азиатам (1 и 6 процентов соответственно) и латиноамериканцам (3 и 16 процентов). Потому что действие рождает не только противодействие, но и результат.

Так что когда в ноябре 2015-го почетный «Оскар» наконец дали самому Спайку Ли, то на сцену он поднимался под песню Change is Going to Come, а поддержать его вышли верные соратники – Дензел Вашингтон, Уэсли Снайпс и Сэмюел Л. Джексон. Свою благодарственную речь Ли выстроил в полном соответствии с заветами фильма «Делай как надо», у героя которого было два кастета: один со словом Love, другой со словом Hate. Сначала режиссер признался в любви жене Тоне, сказав, что делит свое творчество на две эпохи – до встречи с ней и после; на английском это звучало как BT и AT – почти как христианское BC и AD. А затем обрушился на публику буревестником грядущего скандала #OscarSoWhite: «Когда я учился в университете кино, у меня был всего один чернокожий сокурсник – оператор Эрнест Дикерсон. И родители говорили, что мы должны быть в десять раз умнее белых парней, – просто чтобы нас признали равными». Дикерсон – частый соавтор Ли. Свою речь режиссер завершил грозными словами о том, что в 2043 году белые американцы окажутся меньшинством, и к этому времени лучше готовиться сейчас.

Кульминацией перемен стал кассовый и медийный триумф «Черной пантеры» в начале 2018 года. Его общие сборы перевалили за 1,3 миллиарда долларов, обрушив миф, будто кино с чернокожими актерами обречено на провал за пределами США. Закрепил успех пляжный показ фильма на набережной Круазетт в Каннах за несколько дней до премьеры «Черного клановца» в основном конкурсе. Так что в святая святых кино Ли в этом году въехал не на ослике, а на дикой кошке. На красную дорожку он, демонстративно пренебрегая черным

дресс-кодом, прибыл в чегеваровском берете и цветастом пиджаке, который мог бы сойти за одеяние волхва. А на руках у него были копии тех самых кастетов из фильма «Делай как надо».

И Спайк Ли, и другие режиссеры поколения «Санденс» во многом обязаны своему успеху VHS-кассетам. Благодаря видеопрокату и домашним проигрывателям продолжительность коммерческой жизни фильмов увеличилась. Усилилась маркетинговая роль «Оскара»: как не купить кассету с лучшей кинокартиной года? Продюсеры принялись с азартом вкладываться в недорогие фильмы, и это сыграло на руку режиссерам вроде Ли и Тарантино. Забавно, что Спайк регулярно ругает Квентина. Например, за так называемую культурную апроприацию – проще говоря, за злоупотребление словом на букву «н» в фильме «Джеки Браун» – и за эксплуатацию темы рабства в «Джанго освобожденном». Тем не менее Ли и Тарантино, несмотря на старт в разные десятилетия, – брызги одной и той же волны независимого и коммерчески самодостаточного кино.

Благодаря Netflix и Amazon эта волна поднимается вновь, и Спайк Ли явно хочет вернуть себе титул вождя революции. О том, что с интернет-сервисами нужно дружить, он догадался вообще самым первым: «Чирак» стал дебютным фильмом Amazon Studios. А этим летом Ли открывает онлайн-курсы, где за 90 долларов будет учить всех желающих кинематографическому искусству. Стоимость обучения так невелика вовсе не из-за спроса: вот уже четверть века Ли успешно преподает в Нью-Йоркском университете, попасть в который суждено не всем. Так что онлайн-проповеди – шанс достучаться именно до молодых Спайков-Ли: голодных, любознательных и требующих перемен. Человек в очках Троцкого и беретке Че Гевары – подходящий предводитель для этого дворнягства. ◆

Антон Долин

# БРАТЬЯ

FESTIVAL DE CANNES

**«Счастливый Лазарь»**
***Lazzaro felice***
**Автор сценария, режиссер**
Аличе Рорвахер
**Оператор** Элен Лувар
**Художник** Эмита Фригато
**В ролях**: Адриано Тардиоло, Аньесе Грацьяни, Альба Рорвахер, Серхи Лопес, Наталино Балассо, Томмазо Раньо, Николетта Браски, Маддалена Байокко и другие
*Ad Vitam Production, Amka Films Productions S.A., Arté France, Centre National de la Cinématographie, Fonds Eurimages du Conseil de l'Europe, Medienboard Berlin-Brandenburg, Ministero per i Beni e le Attività Culturali e del Turismo, Office Fédéral de la Culture, Pola Pandora Filmproduktions, Rai Cinema, Regione Lazio, RSI-Radiotelevisione Svizzera, Tempesta*
**Италия – Швейцария – Франция – Германия**
**2018**

Летит над землей, над скупым и красивым пейзажем: горы, поля, безлюдные тропы. Кто летит? Камера. А вместе с ней – может, полицейский вертолет. Может, ангел. Или отлетевшая душа чудака Лаззаро, который грохнулся с горы, разбился и умер. Пока летит, голос мамы за кадром рассказывает ребенку сказку про злого волка. Не было от него спасу, но потом люди позвали святого. Волк послушался, смирился, отступил. Хищник почуял запах хорошего человека.

История о том, как злой волк стал добрым, – известный апокриф о Франциске Ассизском. Волк – животное, с которого началась Италия. Франциск – не только святой, но и автор, с которого началась литература на итальянском языке: речь о созданной им на смертном одре «Песни о Солнце», в которой он обращается ко всем явлениям и существам (даже к Смерти) как к братьям и сестрам. В «Цветочках Франциска Ассизского» он и к волку обращается именно так: Брат Волк. С изображений Франциска и его чудес начинается вся итальянская живопись – во всяком случае, они лежат в основе двух шедевров Джотто, росписей капеллы Барди во флорентийской церкви Санта-Кроче и росписей церкви Сан-Франческо в Ассизи.

Велико искушение добавить к этому, что с францисканской идеи и легенды о волке начинается итальянское

кино XXI века, а конкретнее – фильм не чуждой религиозной символике (хоть и невоцерковленной) молодой постановщицы Аличе Рорвахер «Счастливый Лазарь». Хотя ее главный герой, сыгранный юным Адриано Тардиоло, не слишком похож на серьезных персонажей Джотто. Скорее уж на одного из ангелов «Страшного суда» (совсем не страшного) Пьетро Каваллини. Кстати, жития утверждают, что такой же ангелоподобной внешностью обладал в молодости сам святой Франциск.

Нездешний и нетеперешний старшеклассник с просветленным отсутствующим лицом. Режиссер искала его по школам, пренебрегши традиционной техникой – открытым кастингом. Ей был нужен парень, который сам ни за что не пошел бы на такой кастинг. Это он проводил ей пробы: проверял, читая с ней вместе сценарий и пытаясь понять, может ли и хочет ли он в это ввязываться, становиться этим самым Лаззаро.

А и правда, что мы о нем знаем? То неземное присутствие, которым святые в житиях преисполняются по ходу действия, заметно в нем сразу. В первом же кадре фильма он стоит на фоне ночного пейзажа, погруженный в себя, голова в облаках. Ему все люди и звери братья, а он кому кто? Непонятно. В крестьянской общине, где начинается фильм, все живут единым домом, только у Лаззаро нет ни матери, ни отца, ни братьев с сестрами. Одна бабуля, и то потому, что сухонькая молчаливая матриарх здесь бабушка для всех… выходит, и для Лаззаро.

Он не здесь и потому безотказен, безответен и чист, что бы ни происходило рядом. То ли святой, то ли придурковатый, а впрочем, здесь нет противоречия. Лаззаро готов умереть, но и воскреснуть готов тоже. Он как будто забыл, что смерть – это окончательно и бесповоротно. К лежащему в кустах всеми забытому мертвому Лаззаро подходит волк и, принюхавшись («запах доброго человека»!), убегает восвояси. А Лаззаро, как полагается Лазарю, просыпается от смертного сна. Это случается на середине фильма: сон отделяет первую половину от второй. Не снится ли ему весь второй акт фильма – или, наоборот, не приснился ли первый? Они не столько продолжают и развивают друг друга, сколько друг в друге отражаются. Время течет линейно для всех персонажей картины, кроме Лаззаро: за двадцать или тридцать лет, прошедших за время его сна, он ничуть не изменился. Святой, что с него взять. Прозорливая Антония (ее играет сестра режиссера – Альба Рорвахер), увидев воскресшего Лаззаро, недаром бухается на колени.

Предыдущий фильм Аличе Рорвахер назывался «Чудеса», и в этом было немало иронии. Ведь «Чудеса», по сюжету, – телешоу, выезжавшее на аляповатой имитации древних традиций, в то время как подлинные чудеса (заклинание пчел, блуждание по пещере на острове) оставались невидимыми и незаметными. В «Счастливом Лазаре» автор идет ва-банк, с мнимым простодушием и подлинным бесстрашием соединяя псевдодокументальное бытописательство с натуральной магией – подобно тому, как это делает на другом конце света ее собрат по камере Апичатпонг Вирасетакун (также, кстати, предпочитающий двухчастные структуры). Собранная ею из осколков старинной Италии, как

мифической Атлантиды, придуманная Инвиолата – так называется старый замок, окруженный табачной плантацией и домами убогой деревеньки, – становится обиталищем чудес, высыхающих и гибнущих на бетонных плитах безымянного мегаполиса, куда перенесено действие второй части фильма.

Инвиолата (с латыни «Неприкосновенная») не замечает своей бедности и угнетенности. Неведение – синоним счастья. У них одна электрическая лампочка на всех, но надо ли больше, если светит луна? Кстати, владеет крестьянами маркиза с неслучайной фамилией – Альфонсина Де Луна (Николетта Браски, ее не узнать). Ее свет они принимают с трепетом и благодарностью. Ежемесячно деревню посещают суетливый управляющий Никола, раздающий детям карамельки (с каждой конфеткой – непременный щелбан), и помогающий держать простолюдинов в кабале священник дон Северино. Они собирают дань и приглядывают за сбором урожая: маркиза живет за счет продажи табака. Крестьяне неграмотны и не подозревают, что крепостное право давно отменено. Когда юные влюбленные, громко отпраздновав помолвку, решат покинуть родное гнездо, Никола не даст им разрешения – и те покорятся.

Сюжет с молодой парой – явная отсылка к «Обрученным» Алессандро Мандзони, ключевому роману итальянской литературы XIX века. В нем распущенный аристократ пытается расстроить брак крестьян Ренцо и Лючии, чье стремление к свободе помогает преодолеть все препятствия. Этот текст изучают в школах, каждый знает его наизусть – но население Инвиолаты безграмотно, по их мнению, «школы – это для господ». Послушание в их крови. Тем не менее похоже, что господам осталось торжествовать недолго.

Эксплуататорская идиллия будет разрушена неожиданным образом. Избалованный сынок маркизы, щеголеватый блондинчик Танкреди, сымитирует собственное похищение и попробует потребовать у прижимистой мамаши выкуп. Та не согласится. Когда влюбленная в Танкреди дочь управляющего Тереза позвонит в полицию, на место событий прибудут карабинеры и расскажут крестьянам, что они свободны покинуть Инвиолату и забыть о кабале. Несмело те пересекают границу своего мира с миром внешним: ручей, где воды – по щиколотку. Жизнь никогда не войдет в прежнее русло.

В городе, -дцать лет спустя, уроженцы Инвиолаты категорически бездомны. Им остается пробавляться мелкими кражами и аферами, которые организует пронырливый бойфренд Антонии – Ультимо (Серхи Лопес, откровенно пародийный мачо-подкаблучник). Живут они на краю города, в центр выбираются, только чтобы облапошить местных жителей или туристов. У них есть один опустевший резервуар из-под воды, где они поселились, и трехколесный грузовик – будто цитата из «Жизни богемы» Аки Каурисмяки, где гордые босяки рассекали дороги на трехколесном автомобильчике. Никола в новом мире не потерялся: он заведует биржей труда для мигрантов и бродяг, где на своеобразном

«Счастливый Лазарь»

аукционе продает рабочие места тем, кто готов работать больше за меньшие деньги. Постаревший и погрузневший Танкреди со своей Терезой, отныне женой, живет небогато, но все-таки в собственной квартире. И когда щедро приглашает бывших пейзан на обед (те собирают последние гроши, чтобы купить лучшие пирожные), это оборачивается обманом. Приняв у бедняг сласти, бывшие аристократы захлопывают перед их носами дверь. Ничего не изменилось.

В основе любой вариации легенды о Рип ван Винкле – удивление заснувшего на много лет героя от того, как преобразилась окружающая реальность. «Счастливый Лазарь» меняет фокус, и этим принципиально отличается от предыдущих картин Рорвахер: и «Небесное тело», и «Чудеса» были историями о взрослении, о превращении девочек в женщин. То есть о течении времени. «Счастливый Лазарь» не только о мальчике. В нем важнее всего именно неизменность.

По-детски, по-сказочному наивная история о богатых и бедных, вечных ricchi e poveri, рассказана дважды в форме вариации. Все, что могут угнетенные, – незаметно плюнуть в свежую рикотту, которую сами вот-вот понесут на стол господам. Те не заметят плевка плебеев, поскольку сами привыкли плевать на тех с высокой колокольни. Таков простой закон. Раньше были феодалы; теперь те не в чести, их место заняли банки. Разница лишь в градусе унижения и безысходности, принимаемых как должное.

Как и в предыдущих своих фильмах, Рорвахер не претендует на социальную критику, довольствуясь горькой и нарочито схематичной констатацией. Кино, в любом случае, не о том, не за тем. Преодолевая одним скачком солидный временной промежуток, режиссер превращает время в условность, смотрит на него подслеповатыми глазами мечтательного Лаззаро. Тот, будто деревянный мальчик Пиноккио, просто не может повзрослеть или тем более состариться. Рорвахер забывает о реальности, делая шаг в сторону марсианского (или точнее

будет назвать его лунным?) пейзажа, где сходятся сбежавший из дому Танкреди и послушный его воле пастушок Лаззаро, здешние Том Сойер и Гек Финн. Вдали от дома они слышат вой волка, без страха отвечают ему. И волк им брат, и друг другу они братья: не знавший отца Лаззаро легко верит фантазеру Танкреди, придумавшему, будто у них один родитель.

Танкреди мастерит рогатку и преподносит Лаззаро, посвящая в рыцари (между прочим, в молодости Франциск Ассизский мечтал стать рыцарем). Вместе они придумывают, как отправятся на войну со злой волшебницей-маркизой. Танкред – не случайное имя, рыцарь из «Освобожденного Иерусалима» Торквато Тассо. Впрочем, даже у крохотной слабенькой собачонки наследника героическое имя: Эрколе. Но из оружия у них на всех есть только одна сломанная рогатка. С ней Лаззаро идет в финале фильма на решающий и обреченный штурм – в банк, отобравший у них право не только на будущее, но и на возвращение к прошлому.

Для левацкого манифеста «Счастливый Лазарь» слишком сказочен и условен, слишком политически нейтрален. Этот фильм – хрупкий, тонкий инструмент, назначение которого скоро перестанет быть понятным. Что-то вроде винтажной сигаретницы, украденной из разграбленной усадьбы Де Луны, или камеры француженки Элен Лувар, снимающей каждый фильм Рорвахер на 16-*мм* пленку (у изображения еще и скруглены углы, как у старой открытки). Автор хорошо осознает, что существующую систему не поколебать никакими фильмами: искусство против нее – что сломанная рогатка.

Темнеет. Изгнанные семьей маркиза бывшие крестьяне понуро бредут по городу. По пути в несостоявшиеся гости они оставили последние сбережения в фешенебельной кондитерской, заплатив за дорогущие пирожные, которые так и не попробовали: там звучала, как ангельский гимн, жизнерадостная ария из «Травиаты». На обратном пути попробовали заглянуть в церковь, хотели послушать орган, а их не пустили: на тот вечер была назначена частная месса. Тогда Лаззаро наконец доказывает, что он святой, и совершает свое единственное тихое чудо. Он уводит музыку за собой. Звуки органа плывут по воздуху за простаками, толкающими свой трехколесный драндулет, мотор которого опять заглох. Что-то в мире сломалось, и это, кажется, не починить. Но все не до конца безнадежно, пока рядом есть они – сестрица музыка и брат кинематограф. ◆

Аличе Рорвахер

# БЮРО НАХОДОК

Беседу ведет Паоло Перроне

FESTIVAL DE CANNES

**Необычайная прелесть, за которой стоит железное упорство. Удивительная деликатность, идущая от зрелой осознанности. В героях Аличе Рорвахер очень много от нее самой: внешняя трепетность, за которой проглядывает непререкаемая решимость. Тридцатипятилетняя уроженка Фьезоле, сестра известной актрисы Альбы Рорвахер успела снять всего три фильма, но все три были показаны на Каннском фестивале. В 2011 году в программе «Двухнедельник режиссеров» был ее полнометражный дебют «Небесное тело» (Corpo celeste) — болезненная и жесткая история тринадцатилетней девочки, которая вместе с матерью и старшей сестрой переезжает из Швейцарии на юг Италии, в Реджо-ди-Калабрию. Героине предстоит принять первое причастие, но ей претят показная набожность и напускная вера окружающих прихожан. В 2014 году «Чудеса» (Le meraviglie) заслужили каннский Гран-при. Действие происходит в Умбрии, на ферме, где обрабатывают землю и собирают мед. Это нежный и поэтичный рассказ о жизни безалаберного семейства, где все говорят на разных языках, а девочка-подросток мечтает о побеге из заповедного уголка. Наконец, в мае 2018 года «Счастливый Лазарь» (Lazzaro felice) разделил премию за лучший сценарий с «Тремя лицами» Джафара Панахи. Это фильм про сельскую глушь, пронизанный архаичной, францисканской по духу верой; магическое погружение в крестьянский мир, исчезающий под натиском иллюзорной современности.**

**Паоло Перроне.** Аличе, давай начнем со «Счастливого Лазаря». Многие вещи – от крестьянского мира до расхождений с официальной церковью – роднят твой фильм с кинематографом Эрманно Ольми. Тут можно вспомнить и «Дерево для башмаков», победившее на Каннском МКФ в 1978-м, и его ленты «Сто гвоздей»

(2007) и «Картонная деревня» (2011). Ты говорила, что «Счастливый Лазарь» – история маленького святого, который не творит чудес. Его святость в отношении к миру: он ни на кого не держит зла и полностью доверяет окружающим. Как ты относишься к Ольми и почему тебя занимают вопросы веры?

**Аличе Рорвахер.** «Счастливый Лазарь» действительно нечто вроде жития святого, отчасти похожего на Франциска Ассизского. Это, безусловно, фильм о духовном опыте, однако он состоит из совершенно материальных вещей: пота, тел, мест, запахов и работ, свойственных предельно архаичной цивилизации, которая отстоит от нас не так уж и далеко. Действие происходит не в завершенном, а в длящемся прошедшем времени: пятьдесят четыре крестьянина существуют среди пережитков феодального государства. Такая оптика, несомненно, сближает меня с Ольми, как и сам смиренный главный герой – из тех, кто всегда становится в конец очереди, чтобы никого не побеспокоить. Мой фильм – сказка о юноше, который безоговорочно верит ближнему. О настоящем человеке, который готов доверять любому. Писательница Эльза Моранте утверждала, что мы оказались в новом средневековье, перейдя от социальной раздробленности к полной разобщенности. Иными словами, все меняется – и в то же время остается на своих местах. Не мне судить, хорошо это или плохо. Впрочем, как я неоднократно говорила, именно взгляда Ольми мне сегодня не хватает острее всего. Я мечтала показать ему «Счастливого Лазаря», но, увы, не успела. Он ушел из жизни прежде, чем мы успели закончить монтаж.

**Паоло Перроне.** Итак, глубокая укорененность в классической итальянской кинематографической традиции и вместе с тем подходы, стилистика, универсальные ценности, выходящие далеко за пределы национального художественного наследия. Думаешь, именно поэтому «Счастливый Лазарь» на Каннском фестивале получил такую высокую оценку не только от жюри под председательством Кейт Бланшетт, но и от международной критики?

**Аличе Рорвахер.** Сложно сказать. У меня нет никакого тайного рецепта. А если бы и был, кто знает, может, я плодила бы бесконечные фильмы под копирку, чтобы не разонравиться международной аудитории. Мои фильмы во многом опираются на итальянскую традицию – не только на Ольми, но и на Росселлини, Пазолини, братьев Тавиани, Де Сику. Тут дело не в сознательном выборе: творчество этих авторов впиталось так глубоко, что стало частью меня самой. Я цитирую их, сама того не осознавая. На меня с разных сторон влияли самые разные мастера. Если я вдруг возьмусь исследовать истоки вдохновения, боюсь, кто-нибудь непременно окажется забыт, а главное, я сама ограничу себе доступ к идеям, отсылкам, творческим импульсам.

Литература повлияла на меня даже больше, чем кино. Возможно, именно поэтому я не могу себя отнести ни к какому конкретному кинематографическому направлению. Пожалуй, даже наоборот, мои фильмы стали такими, какие они есть, потому что созданы людьми

Аличе Рорвахер

с самым разнообразным опытом: профессиональными и непрофессиональными актерами, людьми разного возраста и круга. Попытка отыскать общую для всех «территорию выразительности» – та самая движущая сила, благодаря которой возникает кино. У нас с актерами и всей остальной съемочной группой выходит нечто вроде гигантского цирка. Мы выходим на арену и приглашаем зрителей на представление. Можно сказать, что мой подход в чем-то наивен, но исключительно в исконном, латинском смысле слова, этимологически восходящего к понятию *nativus*, то есть «врожденный», «естественный», а вовсе не в значении «простодушный». Подразумевается гораздо более широкое понятие, включающее в себя инстинктивность, органичность, соучастие, примитивность. Нечто, лежащее в стороне от любых традиций.

**Паоло Перроне.** В режиссерских комментариях к «Счастливому Лазарю» ты использовала слово «примитивный» для описания религиозного мироощущения, которым пронизан фильм.

**Аличе Рорвахер.** У фильма есть определенная религиозная подоплека, но речь идет, скажем так, о первобытных религиозных практиках. Сама я не принадлежу ни к какой церкви. Я даже некрещеная, а двери храмов открываю, только если нужно снимать внутри. В университете у меня был курс истории религий, но мое главное и единственное кредо – верховная ценность образа. Я верю, что образ может транслировать миру сообщения, содержать определенные знаки, и для меня это исключительно важно. Всем, кто, как и я, работает с образами и через них рассказывает истории, приходится ежедневно иметь дело с символическим содержанием образа, то есть тем или иным способом входить в соприкосновение с другим измерением бытия, с другим уровнем зрительного и слухового восприятия. На двух уровнях – «поверхностного» повествования и «глубинного» содержания – события разворачиваются параллельно. Содержание образа может сохраняться в воспоминаниях, через кинонарратив отсылать ко всему человечеству, к его восприятию себя и других в хронологическом развитии; по сути, образ восходит к некоему сакральному набору смыслов, который в разных культурах с разными вероисповеданиями передавался из поколения в поколение под разными именами. Я сама уроженка католической страны, в Италии все пропитано католицизмом. В «Счастливом Лазаре» сразу два религиозных измерения. Первое – историческое, мирское: истории мученичества святых, с помощью которых барыня-маркиза держит в подчинении крестьян, не пуская их собственно в церковь, которую

считает своим частным владением. Но та же самая религия в дальнейшем оборачивается своей гуманистической, исконной стороной, когда дело доходит до мученичества Лазаря, до его самобытной, необыкновенно важной для меня святости, которая не вписывается в предустановленные рамки.

**Паоло Перроне.** И в «Счастливом Лазаре», и в «Чудесах» в сельской жизни, запечатленной с почти документальной точностью и проницательностью, звучат отголоски магического реализма. Лазарь падает с обрыва, но не умирает, а волк не разрывает его на куски – вместо этого герой воскресает и отправляется в путешествие во времени. Джельсомина из «Чудес» – главная героиня «материалистической сказки», выражаясь твоими собственными словами. То есть тебе недостаточно той действительности, которая предстает перед объективом камеры? Какие дополнительные смыслы приносит в твои фильмы отказ от простой фиксации повседневной жизни?

**Аличе Рорвахер.** Прежде всего должна признаться, что мне не очень нравится определение «магический реализм». Для меня фиксация объективной реальности и сиюминутная магия неразделимы. В моих фильмах всегда есть интрига и тайна, но ее истоки в самой жизни, здесь нет никакого разрыва. Просто границы реальности в какой-то момент раздвигаются, заставляя зрителя по-новому воспринимать течение времени внутри фильма. Иными словами, в моем кино нет четкой грани между обычным и необыкновенным, между действительностью и сном: здесь все взаимосвязано. Они сосуществуют в одном и том же мире и находят синтез в кино. Именно кино – то есть выдумка – способно удерживать вместе эти разбегающиеся стороны реальности так же, как и два религиозных измерения, о которых я говорила выше. Вот почему для меня так важны символы: напомню, что слово это происходит от греческого глагола *symbállō* – «собирать, соединять». Доверяться такой форме искусства, где в каждом фрагменте, в каждом образе действует множество элементов (музыка, слова, декорации, само строение кадра), – это уже огромный риск и вместе с тем проявление веры. Кино дистиллирует реальность капля за каплей. Мне не кажется, что задача кинематографа сводится к иллюстрации жизни. Гораздо интереснее разбавлять ее и пристально разглядывать сквозь новую призму, позволяющую высветить насыщенность, яркость, плотность происходящего вокруг.

**Паоло Перроне.** В твоих фильмах можно заметить и еще один лейтмотив: интерес к подросткам. Тут и тринадцатилетняя Марта из «Небесного тела», и Джельсомина, старшая из четырех сестер в «Чудесах», и юноша Лазарь из недавней картины. Ты показываешь нам мир их глазами. Почему ты выбрала именно такую оптику?

**Аличе Рорвахер.** Я бы не сказала, что от «Небесного тела» к «Счастливому Лазарю» герои постепенно становятся старше. Я не стремилась показать разные стадии взросления. Лазарь вообще святой, а не подросток. У него нет возраста, это икона. И зритель смотрит на Лазаря со

стороны, а не взирает на мир его глазами. Но ты прав в том смысле, что мои фильмы предлагают зрителю временно впасть в детство, чтобы испытать изумление, не зависящее от возраста.

**Паоло Перроне.** Как бы то ни было, трое подростков – важные фигуры, именно через них мы осознаем устройство малых или больших сообществ, к которым они принадлежат. Именно они задают направление движения. И это движение предлагает выйти за пределы: в «Небесном теле» – отбросить стерилизованные ритуалы катехизиса, в «Чудесах» – сбежать с фермы, где все неизменно возвращается на круги своя по воле отца и хозяина, в «Счастливом Лазаре» – избавиться от прошлого, которое воспринимается как бесконечное настоящее. Но и Марта, и Джельсомина, и Лазарь стремятся к неутешительной современности. Какие у тебя самой отношения с сегодняшним днем? Учитывая, что в твоих фильмах речь идет скорее о вчерашнем?

**Аличе Рорвахер.** Согласна: мои персонажи не объединяются по возрастному принципу. Скорее у них есть острое чувство прошлого, настоящего и будущего, связь с тем, чем мы были, являемся и станем. Кино такого рода чем-то напоминает бюро находок: оно требует, чтобы зритель интерпретировал течение времени и выносил о нем свое суждение. На мой взгляд, режиссер – это тот, кто подбирает осколки утерянного времени и склеивает их заново, метафорически подхватывая все, что случайно упало, равно как и все, что было выброшено намеренно. С другой стороны, я изучала классическую филологию, много лет отдала мертвым языкам и в то же время всегда очень остро ощущала, что пристальный взгляд, обращенный в прошлое, может послужить ориентиром не только во вчерашнем дне, но и в настоящем. Мне всегда казалось, что знать происхождение слов – чрезвычайно полезный навык, как ни абсурдно это может прозвучать. Меня всегда завораживало, что у всех самых простых слов есть своя история и можно выяснить, как они родились, как менялись, как добрались до наших дней. Это делает их более родными и дорогими, помогает не только общаться с окружающими, но и в каком-то смысле восстанавливать связь между взрослым и младенцем, между древней цивилизацией и ее современными плодами.

**Паоло Перроне.** Иными словами, для тебя очень важна тесная связь с прошлым, причем циклическим, а не позитивистским. С прошлым, которое вращается и возвращается, как карусель, описывая круг за кругом.

**Аличе Рорвахер.** Абсолютно верно. В «Счастливом Лазаре» батраки заперты в «вечном настоящем». Другой режиссер, возможно, показал бы это через цепи на руках и ногах. Есть и другой вариант – их первобытное состояние можно было бы представить как идиллический оазис или даже мираж. Но мне все это не подходило. Мне важно было, чтобы прошлое казалось одновременно смешным и жутким, тяжким и радушным, злобным и нежным. А главное, мне хотелось рассказать историю грандиозного обмана, который всплывет во второй части фильма, где

«Счастливый Лазарь»

действие будет происходить «позже», и позволит, оглядываясь назад, судить, насколько изменилась трактовка всего, что было «раньше».

Я сама родилась в XX веке, живу в XXI и хотела показать символические фрагменты той и другой эпохи. Мой фильм любуется XX веком с его нарядами, оттенками, лучами солнца на полях и старинными именами. А потом действие переносится в другую эпоху, в другое время, повествование делается более прерывистым. Здесь уже нет такой фигуры, которая, как хозяйка усадьбы маркиза Альфонсина, удерживала бы в своих руках все нити человеческих переживаний и жестко ими правила. Но это не значит, что персонажи, изгнанные из прежнего мира и стареющие в большом городе, стали меньше страдать.

**Паоло Перроне.** В твоих фильмах важную роль играет тесная, интимная взаимосвязь каждой отдельной личности с обществом и в то же время предлагается достаточно небанальная концепция семьи: тут и двуличные прихожане из «Небесного тела», то есть семейство Божье; и семья в «Чудесах», где работа важнее любых эмоций; и батраки из Инвиолаты с неизвестно чьим сыном Лазарем. На чем строятся эти связи?

**Аличе Рорвахер.** Меня, как и многих других режиссеров, давно занимают взаимоотношения между индивидом и коллективом. Когда люди оказываются вместе, получается нечто большее, чем простая сумма слагаемых. Либо ты один, либо вас много. Допустим. Но что отличает тебя от всех остальных? В своих фильмах я пытаюсь выяснить не столько зачем, сколько каково это – быть вместе. Мне важно понять, что происходит, когда оказываешься бок о бок с другими, и почему так получается. «Небесное тело» началось с того, что мне захотелось проникнуть со своей камерой в повседневную жизнь общины. В данном случае церковной, хотя религиозную общность можно было бы заменить на любую другую, например на футбольную команду. Разобраться во взаимоотношениях одиннадцати игроков между собой. В результате этих поисков я пришла к выводу, что нужно сосредоточиться на некоем

«Счастливый Лазарь»

общем пространстве, понять, чем оно живет, на каких идеях и идеалах держится или должно держаться. В «Чудесах» я рассказала историю одного лета из жизни одной семьи. Мы не знаем, что с ними было раньше и что будет потом. За столом они говорят на разных языках: иногда по-немецки, порой по-французски, в каких-то случаях по-итальянски. Это позволяет многое дать понять про семейное устройство, не прибегая к сюжетным приемам.

**Паоло Перроне.** В «Счастливом Лазаре», напротив, идет речь о целых народах, о миграции, о сельской общине, которая вынуждена покинуть свой привычный мир.

**Аличе Рорвахер.** Там речь идет о преодолении совсем небольшого расстояния, всего нескольких километров. Но когда батраки из Инвиолаты, которые отрабатывали свою барщину и жили в изоляции, наконец сбегают из плена и отправляются в город, на их пути не встречается ничего знакомого, ничего такого, к чему они на самом деле стремились. Здесь перед нами общность, которая не имеет ни корней, ни границ, ни истоков. В этом смысле «Счастливый Лазарь» – фильм политический: он развенчивает предубеждения тех, кто судит о нищих и убогих (приезжих, цыганах, бомжах) по их положению, не задумываясь о том, что довело их до такой жизни, почему они оказались исключены из общества. Мне важно было показать иной мир, лишенный конкретных временны́х и пространственных примет, некий изгиб мироздания, тем самым высветив болезненные моменты нашей современности.

**Паоло Перроне.** «Счастливый Лазарь», как и две твои предыдущие полнометражные картины, снят на 16-*мм* пленку. Ты упоминала, что такой выбор «влияет на метод работы». Что ты имела в виду?

**Аличе Рорвахер.** На пленку *Super 16* я начала снимать в 2011 году, когда в этом еще не было ничего особенного. С тех пор прошло всего-навсего семь лет, но впечатление такое, будто дело происходило в доисторические времена. Если честно, снимать так мне очень удобно:

пленка дает маневренность и управляемость, на «цифру» ее заменили просто потому, что индустрия сочла ее более выгодной. В моих фильмах многое строится на сложно скомпонованных кадрах, где участвует большое количество персонажей. 35-*мм* камера для такого слишком тяжела и неповоротлива, зато *Super 16* в идеале создает плодотворное ограничение, заставляющее и режиссера, и всю съемочную группу придумывать новые решения. Долго объяснять, но, если вкратце, дело прежде всего вот в чем: невозможно полностью проконтролировать изображение. А объективная трудность поневоле требует от человека, выстраивающего и монтирующего кадр, изобретательности, какой он, возможно, и сам от себя не ожидал. Только не нужно обвинять меня в желании захватить абсолютную власть над всем зрительным рядом. Напротив, я стараюсь прислушиваться, проявлять эмпатию даже в выборе технических средств. Вдобавок каждый фильм – отчасти тайна и приключение, где отнюдь не все возможно предугадать и предусмотреть. Неизвестность для нас в порядке вещей.

**Паоло Перроне.** Можно ли считать, что твоя сознательная, культивируемая «склонность к неизвестному» по пути от «Небесного тела» к «Счастливому Лазарю» стала сходить на нет? Ты сняла три полнометражные картины: угасло ли напряжение, возникавшее в результате больших и малых происшествий на площадке? Или твое сознательное стремление «идти по краю» никуда не делось?

**Аличе Рорвахер.** Ничего не утратилось и не угасло. Я больше, чем когда-либо, убеждена, что в мире, где производится бесконечное количество идеально выверенных кадров, стоит пойти против течения и немного ослабить контроль. Делать сознательный выбор, а не вливаться в культуру селфи и не подчинять каждый кадр жесткому диктату. Это здоровый подход, признак зрелости. На первый взгляд может показаться, что в моих фильмах все происходит почти случайно, но уверяю: я пристально слежу за ними на каждом этапе работы, от отношений с актерами до костюмов и монтажа декораций. Я снимаю быстро, потому что все заранее просчитано. У меня не бывает проходных кадров, сделанных, чтобы пристреляться: все эпизоды тщательно подготовлены, а дубли делаются до тех пор, пока результат меня не устроит.

**Паоло Перроне.** Вернемся на Каннский фестиваль. В этом году Италия очень достойно выступила в конкурсе. Помимо «Счастливого Лазаря» «Золотую пальмовую ветвь» за лучшую мужскую роль получил Марчелло Фонте, сыгравший у Маттео Гарроне в «Догмене». Но международные достижения наших лучших мастеров отнюдь не всегда вызывают зрительский интерес внутри страны. Самые титулованные фильмы порой проваливаются в национальном прокате. Почему так происходит?

**Аличе Рорвахер.** Все дело в том, что за последние годы в Италии произошел самый настоящий культурный геноцид. Давно назрела необходимость в полноценном культурном проекте, который признавал бы важность кинематографа. Пропасть между достижениями наших фильмов

на международных конкурсах и их сборами в национальном прокате появилась именно в силу этого невнимания, пренебрежения, зияющего пробела. Самое странное, что с творческой точки зрения наше кино переживает неимоверный взлет: сегодня работают такие одаренные мастера, как Маттео Гарроне, Паоло Соррентино, Фабио Грассадония, Антонио Пьяцца, Йонас Карпиньяно. К этому далеко не полному списку следовало бы добавить несколько замечательных экспериментов на грани игрового и документального кино, исследующих малоизученные, небанальные территории. Иными словами, при всей плодотворности момента нам не хватает подлинной заинтересованности, признания за кинематографом высокой образовательной ценности, вовлеченности всех участников индустрии, стремления заманить в залы молодежь. И если здесь ничего не изменится, международные премии не помогут.

**Паоло Перроне.** Стали ли к тебе самой по-другому относиться в индустрии и в национальных киноинституциях после второй каннской награды?

**Аличе Рорвахер.** Нет, никаких изменений я не заметила. Ситуация очень странная. Я даже думаю, что именно сейчас, в силу предельной неопределенности момента, возможно все, в том числе и подлинное возрождение нашего национального кинематографа. Но сборы за последние годы серьезно упали; мы утратили значительную долю зрителей, и это не может не тревожить. Десяти с лишним минут оваций после премьеры «Счастливого Лазаря» в каннском зале «Люмьер», боюсь, тут не хватит. ◆

Перевод с итальянского Ольги Гринкруг

Андрей Плахов, Елена Плахова

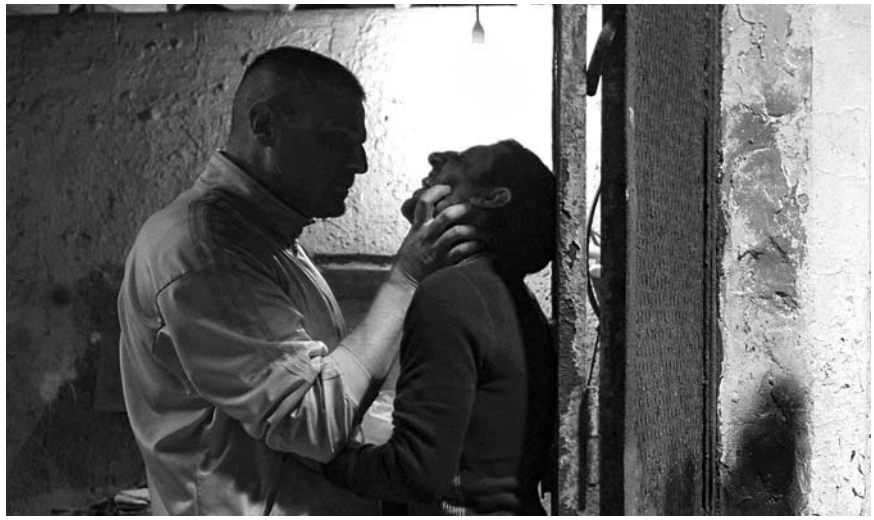
# ЧЕЛОВЕЧЕСТВО КАК СОБАЧЕСТВО

FESTIVAL DE CANNES

**«Догмен»**
***Dogman***
**Авторы сценария** Уго Кити, Массимо Гаудиозо, Маттео Гарроне, Дамиано Д'Инноченцо, Фабио Роберто Д'Инноченцо
**Режиссер** Маттео Гарроне
**Оператор** Николай Брюэль
**Художники** Димитри Капуани, Массимо Паулетто
**Композитор** Микеле Брага
**В ролях**: Марчелло Фонте, Эдоардо Пеше, Нунциа Скьяно, Адамо Дионизи, Франческо Аквароли, Алида Бальдари Калабрия, Джанлука Гобби, Аньелло Арена, Лаура Пиццирани и другие
*Archimede, Fonds Eurimages du Conseil de l'Europe, Le Pacte, Rai Cinema, Regione Campania, Regione Lazio*
**Италия – Франция**
**2018**

В фильме Маттео Гарроне три аттракции. Первая – то, что Кира Муратова называла собачеством: разнообразнейшая популяция из королевских пуделей и бастардов, из псов всех размеров и мастей – от мельчайших крох до великанов, почти «кавалло» (лошадь – по-итальянски). Даже не будучи собачником, трудно не восхититься богатству и многообразию этой живой жизни.

Вторая аттракция – Марчелло Фонте, играющий своего тезку, собачьего парикмахера, и заслуженно получивший в Каннах награду как лучший актер. Низкорослый, сутулый, улыбчивый человечек, этот Марчелло любит каждого пса, в том числе и того злого, страшного, которого пытается вымыть в начале фильма, приговаривая: «Тише, аморе, тише, хороший мальчик… Хочешь чего-нибудь вкусненького? Помоемся шампунем?» Любит и свою маленькую дочку, что живет с бросившей мужа мамой, и по-своему – грубых окрестных мужиков, для которых ничего на свете нет, кроме игровых автоматов, футбола и кокаина. Даже к Симончино, почти бессловесному и лишенному намека на умственную деятельность амбалу, он привязан. Марчелло знает, что такое мужское братство, и готов взять на себя чужую вину перед законом. Однако есть предел того терпения и той услужливости, за которым кончается «маленький



«Догмен»

человек» и рождается герой совсем иного толка – зловещий, почти что голливудский мститель, не знающий пощады ангел истребления, карающий порочное человечество. Именно это перерождение, эту мутацию подробно, почти по системе Станиславского, отслеживает Марчелло Фонте под руководством Маттео Гарроне в своем трагикомическом персонаже.

Ну а третий элемент, приковывающий взгляд в «Догмене», – это пейзаж. Пейзаж приморского итальянского городка – с подобными мы уже встречались в прежних фильмах Гарроне. Для этого режиссера, уроженца Рима, всегда первостепенную роль играет «гений места». В провинциальных пейзажах преломляются традиции деревенского неореализма, отрефлексированного острым интеллектом жителя современного мегаполиса. Гарроне любит помещать действие в пригороды или небольшие поселения, где смешаны городской и сельский уклады, где всегда ощутим мафиозный дух криминализированной коммуны. Где пахнет преступлением задолго до того, как оно совершено.

Это было уже в первом громком фильме режиссера – «Таксидермисте». Взяв за основу сюжет уголовной хроники, Гарроне разыграл самый фантастический любовный треугольник, который только можно представить: официант модельной внешности, карлик-таксидермист и стоящая на пути их счастья заурядная красавица. Как некогда «Одержимость» Висконти, эта душная мелодрама стала метафорой общественного климата. Урбанистические пейзажи, наводящие смутную тревогу, засняты с настроением и искусством, достойным Антониони. Словно в пантеоне великих или безумном коллективном мавзолее, смешиваются все эпохи, все стили итальянского кино – неореализм, модернизм и постмодернизм. И даже тень политического кино 1970-х годов оказывается некрофильской. Если трупы жертв мафии было обыкновением закатывать в бетон новостроек, теперь

их бальзамируют и используют для наркотического трафика или выставляют на общее обозрение – в соответствии с массовым спросом на смерть.

И другой фильм Гарроне, обманчиво банально названный «Первая любовь», продолжает исследование телесного распада. Фабула – мужчина-ловелас любит экстремально худых женщин, склонных к анорексии, – кажется, годна разве что для комедии или глянцевого журнала. На деле же это мрачная история об аннигиляции тела. Герои, одержимые навязчивой идеей, замыкаются от мира почти буквально в башне из слоновой кости – в старинной башне, окруженной зелеными холмами Венето и выглядящей почти так же мифологично, как этрусская старина в «Туманных звездах Большой Медведицы».

Постепенно от локальных сюжетов Гарроне пришел к глобальным, поставив «Гоморру» по книге Роберто Савиано – картину, которая по-новому заставила взглянуть на аутичную и герметичную эстетику режиссера. Гоморра – это эвфемизм Каморры, мафиозной структуры Неаполя, влияние которой распространяется на все сферы жизни, от фэшн-индустрии до кинематографа. Антропологическое исследование, анализ преступности как модуса поведения и способа жизни – причем вновь привязанное к данному конкретному месту, превращенному в микрокосм.

В «Догмене» Гарроне возвращается к своим локальным корням. Как и «Таксидермист», новый фильм снят по мотивам нашумевшей криминальной истории, героями которой стали бывший боксер, ныне беспредельщик и гроза округи Джанкарло Риччи и убивший его собачник Пьетро Де Негри по прозвищу Эр Канаро. Это жестокое убийство стало итальянской сенсацией 1988 года. Спустя тридцать лет к нему обратились один за другим сразу два режиссера. Почти одновременно с «Догменом» на экраны страны вышел фильм «Яростный гнев: Эр Канаро». Герой той картины, Фабио, отсидел восемь месяцев в тюрьме за преступление, совершенное его другом Клаудио, который держит под контролем мелкий наркотрафик и нелегальные собачьи бои. Именнно Фабио лечит псов, раненных в этих схватках; двух мужчин связывает болезненная дружба. Она включает приступы немотивированной злобы, овладевающей Клаудио, который явно страдает биполярным расстройством психики; Фабио же все сносит, пока его копящаяся ярость не находит экстремальный выход.

«Яростный гнев…» снял Серджо Стивалетти, мастер спецэффектов, уже попытавший себя в режиссуре хорроров «Восковая маска» и «Три лика ужаса». Как только Гарроне объявил о проекте «Догмена», Стивалетти надумал обогнать его, как будто речь идет о том самом собачьем спорте: кто кого. Режиссер перенес события из 1988-го в современность и поменял локацию: из Мальяны действие переброшено в проблемный римский район Мандрионе. Стивалетти, со своей репутацией попсовика, решил доказать, что он серьезный кинематографист, умеющий на только разбрызгивать по экрану

кровь, но и работать с артистами и со сложными психологическими коллизиями.

Гарроне шел с прямо противоположной стороны: он в определенной степени продолжал эстетику, опробованную им три года назад в фильме «Страшные сказки» – попурри по барочным сказкам Джамбаттисты Базиле с их привкусом извращенности и декаданса. Три королевства меряются чудачествами: один король предается сексуальным оргиям, другой выращивает из блохи фантастического зверя, а королева, чтобы забеременеть, съедает сердце подводного монстра. За монархами тянутся их подданные: так, две старухи сестры готовы содрать с себя изношенную кожу, чтобы вернуть молодость. Фильм полон ужасов и чудес, которые перекликаются с причудами современной медицины и косметологии, с сегодняшними маниями и психозами.

«Догмен», хоть действие его разыгрывается в квазипролетарской среде окраин Неаполя, тоже не проходит мимо экстримов современного декаданса. Тут и затейливые собачьи стрижки, и кокаин как услада таких полудворняг-полуротвейлеров, как Симончино. Тщедушный, хилый, неказистый, Марчелло вступает в неравную схватку с этой рычащей, синюшной, гоняющей на мотоцикле грудой мяса и мускулов, безнаказанно терроризирующей городок (невероятно органичный в этой роли Эдоардо Пеше). Под стать и окружение героев – полуторговцы-полубандиты, заправилы ночных клубов, – и сама атмосфера переживающего упадок курорта, знавшего лучшие времена.

Марчелло поначалу во всем идет на поводу у Симончино, старается не дразнить этого бешеного пса – пока что-то в этой системе отношений не ломается. Только кажется, что конфликт завязывается из-за денег, однако на самом деле цель Марчелло – отстоять достоинство, которое нельзя бесконечно попирать. Это кино, жесткое и кровавое, выглядит таким же токсичным, как «Таксидермист». И в то же время оно несет в себе веру в благородство, живущее в простом человеке, – идея, близкая мифологии и традиции неореализма. А Марчелло словно вышел из фильмов Пазолини с их сочетанием натурализма и поэзии. Что здесь принципиально нового по сравнению с великими предшественниками – это мчащаяся за героями камера Николая Брюэля, фиксирующая их динамичные сверхкрупные планы. Подобное стало возможно только при съемочной технике XXI века, но вполне отвечает мыслям Киры Муратовой об органике животных и простых людей – в отличие от тех, кто прикрывает эту органику одежками цивилизации и культуры.

Очевидно, что в мире Гарроне только собачий нрав и характер, даже в людской шкуре, может давать высшие образцы как безоглядной преданности, так и благородного гнева. Потому для главного героя собаки составляют не только антураж повседневного существования, но и его истинную любовь. Иначе стал бы он рисковать жизнью, чтобы вытащить из холодильной камеры засунутую туда отморозком чихуахуа. ◆

Лариса Малюкова

# РОМАН-БАЛЛАДА

FESTIVAL DE CANNES

**«Холодная война»**
***Zimna wojna***
**Авторы сценария** Павел Павликовский, Януш Гловацкий, Петр Борковский
**Режиссер** Павел Павликовский
**Оператор** Лукаш Жаль
**Художники** Бенуа Бару, Марцель Слявинский, Катажина Собаньская-Сташалковская
**Звукорежиссеры** Мацей Павловский, Мирослав Маковский
**В ролях**: Йоанна Кулиг, Томаш Кот, Борыс Шиц, Агата Кулеша, Седрик Кан, Жанна Балибар, Адам Воронович, Адам Ференцы, Дражен Шивак, Славко Собин и другие
*Apocalypso Pictures, Arté France, BFI Film Fund, Canal+ Polska, Film4, Kino Swiat, MK2 Films, MK2 Productions, Opus Film, Protagonist Pictures*
**Польша – Франция – Великобритания**
**2018**

Приз за режиссуру Каннского фестиваля Павел Павликовский посвятил недавно ушедшему писателю Янушу Гловацкому. Автору, близкому по духу, смотревшему на уродливый мир через призму горькой иронии; человечество, по убеждению Гловацкого, со времен Чехова сделало еще несколько «депрессивных шагов».

Подобно героям фильма «Холодная война», Гловацкий приехал из «осоветченной» Польши в Лондон на премьеру своей пьесы в 1981 году и решил остаться на Западе. А Павликовский, успешно работавший в Британии, снимавший во Франции и в России, сделав международную карьеру, вернулся в Польшу. И «жизни круг свершив до половины», начал снимать исповедальное кино про себя, своих родных, соседей. Последний титр «Холодной войны» – посвящение родителям. Их имена режиссер дал главным героям фильма. Кстати, и прославившая его имя «Ида» была во многом автобиографична. В раннем возрасте Павликовский узнал о трагической судьбе бабушки, как выяснилось, еврейки, погибшей в Освенциме. Что касается вынужденных скитаний героев «Холодной войны», то и они отчасти рифмуются с историей семьи Павликовского, эмигрировавшей из Польши в Великобританию, спасаясь от наступления коммунизма.

«Холодная война»

«Холодная война» – настоящий роман, хотя по своей структуре он отдаленно напоминает пьесу Леонида Зорина «Варшавская мелодия». Конец 40-х. Разрушенная Польша во всех блеклых «красотах» послевоенного коммунизма. Музыкант Виктор (Томаш Кот) и его коллега записывают в деревнях фольклор, по конкурсу набирают молодые таланты, в том числе из бывших заключенных, для народного ансамбля песни и пляски. «Советское» партийное руководство требует сформировать ударный коллектив «народного творчества», который «художественно» укрепил бы победу «народной идеологии» на родине и за рубежом.

Среди участниц прослушивания беловолосая, совсем юная Зула (Йоанна Кулиг) – поет что-то заученное, народное… И вдруг, раскрепощаясь, словно обращаясь лично к Виктору, который много взрослее, жарит Дунаевского: «Сердце, тебе не хочется покоя». К черту покой. Долговязый эстет, знаток Шопена уже пленен чистотой неакадемического голоса, бесцеремонно прямым – глаза в глаза – взглядом сельской фам фаталь. Непосредственной, притягательной, тревожной. Готов забыть о судимости огнеопасной тихони, некогда всадившей нож в собственного отца, «перепутавшего» дочку с ее матерью. Так начинается многолетний роман-бег по пересеченной войной европейской местности. С востока на запад, с запада на восток. Выясняется, что перемена мест не перемена участи и от перемены слагаемых городов и весей сумма счастья или несчастья не меняется. Хождение в мир превращается в способ постижения себя, своих отношений с религией, с социумом, друг с другом.

В своей экзистенциальной поэме (или все-таки романе) Павликовский создает картину разорванной по живому Европы: Берлин, Париж, Белград. И, разумеется, холодная Польша, утопающая в сотнях

оттенков серого. Из нее изгнанники бегут, но и ею пленены, приморожены пожизненно.

Павликовский учился в Варшаве и Оксфорде. Философ, филолог, специалист по австрийской литературе, влияние которой ощутимо в «Холодной войне». Когда-то Курт Хиллер писал: «Мы – экспрессионисты. Мы возвращаем в поэзию содержание, порыв, духовность». Порыв, взвинченная эмоциональность, воздушная романтика против мира, непримиримо враждебного к отчужденному человеку. Все эти приметы и конфликты укоренены в поэтике фильма. При этом визуальное решение тяготеет – напротив – к классическим образцам. Или к его собственной, увенчанной «Оскаром» «Иде». Академический, квадратный (в традициях старого кино) кадр формата 1.37:1 смотрится как графическая картина. Лаконичное черно-белое изображение. Филигранной выделки работа оператора-постановщика Лукаша Жаля, спеца по одухотворению ретрокартинки («Ида», «Довлатов»), и его коллеги оператора Эрнеста Вильчиньского. При этом их стилизация не прикидывается «старым добрым кино». Изображение сумрачное, прозрачное, по-современному стильное. Лукаш Жаль и его сподвижник работают со светом, как с цветом, фокусируясь на лицах, телах, которые «обработаны» многочисленными источниками света так, что изображение обретает мягкую скульптурность, объем, живописную фактуру. Высвеченные фигуры персонажей расположены чаще всего у нижнего края кадра, темный мрак над ними придает чувство придавленности, безвыходности пространства. Документальный опыт Павла Павликовского – ценителя монохромной светописи, творимой с помощью специальных линз, – помогает создавать глубину кадра, которая подчеркивает одиночество, отдельность темпераментных героев, существующих в холодном мире.

Ощущение чрезмерной стерильности картинки обманчиво. За визуальной сдержанностью, академизмом «Холодной войны» – взрывчатая смесь событийной насыщенности (порой чрезмерной), концентрации эмоций, но и рефлексий. И сама love story оказывается вписанной в болезненную трансформацию эпох, трагическую европейскую историю XX века, в изломанную историю Польши.

Со стилем «Иды» более всего рифмуется польская, «архивная» часть картины. В ней практически нет места для экспозиции, история сразу дымится в повышенной температуре сложных отношений героев – в их притяжении/отторжении. Дальше стиль фильма становится более непредсказуемым, неуравновешенным, свободным.

Эпизоды, снятые в потрепанном войной Восточном Берлине, полностью реконструированном на хромакее, отличаются от сцен богемного, пытающегося забыть войну, как дурной сон, не спящего Парижа. Но и здесь, в угаре ночных клубов и артистических раутов, не обрести мир в сердцах тех, кто «способен так любить». Кульминацией этой главы становится бешеный танец Зулы в ночном баре под композицию Rock Around the Clock («Рок круглые сутки»), написанную

Максом Фридманом и Джеймсом Майерсом в начале 50-х. Партийная музыка социалистической Польши сменяется джазовыми импровизациями, воздухом свободы. Народные польские песни и советские гимны – ритмами Коула Портера и свежим рок-н-роллом. Но и тут и там – на Востоке и на Западе – фиктивные браки, видимость вместо сущего, ненастоящая жизнь. Ничего из ряда вон – просто обрести душевный покой, сохранить себя в этом вихре не представляется возможным.

В химии магнетических отношений Зулы и Виктора доверие и предательство, жар и холод, усталость и ненависть. И классовая пропасть, существующая между героями многих фильмов Павликовского. С самого начала кажется очевидным, что герои друг другу не подходят. Их любовь – попытка невозможного. Дело не только в «обстоятельствах». Система не позволяет вырваться из лабиринта регламентированной повседневности, не оставляет воздуха, пространства для личного маневра, пробирается в поры до костей. Однако корень проблемы и в них самих, в сложном устройстве каждого. Как только они сближаются, начинается гибридная внутренняя война. При этом актеры не солируют, их дуэт – энергетический заряд фильма. Кулиг к тому же и певица, ее голос – свободный, летящий – неотъемлемая составляющая образа.

Сочетание визуальной изысканности и литературоцентричности, мрачности и зрелищности создает особое поле картины. В ней меньше чувствуется наследие Вайды или раннего Занусси. Павликовскому органично в пространстве европейского кино. Он развивает традиции «новой волны», отсылает к фильмам Линдсея Андерсена или даже Бергмана. Среди референсов, скрытых и явных, «Холодной войны» – гротеск о социальных манипуляциях и мнимой свободе «О торжестве и гостях» Яна Немеца. Парижская глава напомнит душевное бесприютство юной Нана в годаровской «Жить своей жизнью». В «Холодной войне», как у Годара, мифология спасительной роли искусства будет отвержена и разрушена.

Павликовский сосредоточивает внимание на главных героях, в которых есть надлом достоевщины. Все остальные – польские гэбэшники, коллеги Зулы и Виктора по музыкальному ансамблю, представители парижской арт-тусовки (в их ролях режиссер Седрик Кан и актриса Жанна Балибар) – лишь свита, играющая королей. Из обезличенной массы, как из хора, выпрастываются два сложносочиненных солиста.

Виктор – внешне самоуверенный невозмутимый эстет (во всяком случае, в начале картины) с длинными чуткими пальцами, извлекающими из белой клавиатуры божественную музыку. Космополит, носитель европейского менталитета, рядом с польской номенклатурой в серых костюмах выглядит инородным телом, «перекати полем». И когда партийное начальство начинает требовать от его успешного, слаженного фолк-хора спеть про великого Сталина и аграрную реформу, это претит не столько его убеждениям, сколько просто-напросто вкусу. На

«Холодная война»

свободном Западе он теряет свою крупность, человеческую основательность, из «огня в ледяном сосуде» превращается в нечто аморфное, конформистское, способное ради обустройства на мелкое предательство. И в какой-то момент его связь с Зулой оказывается единственной соломинкой, держащей его на плаву. Славянская богиня, простолюдинка Зула – всей природой, пластикой, своенравием «гордой полячки» плоть от плоти своей страны, ее олицетворение. Она не умеет да и не желает приспосабливаться. Она и поет, и живет – как дышит. Но ради Виктора вынуждена идти против убеждений. Против себя самой.

Система, в которой человек – это звучит униженно, протянет свои «директивы» в самые узкие просветы личного. Отравит музыку сфер дегтем партийных песен о главном. Или милым шансоном, в котором трудно различить неподкупную оригинальную тему, нефальшивую интонацию. Их гонка по кругу, как бег булгаковских героев: от себя – к себе, от родины – домой, к нулевой отметке, последнему испытанию. За скобками этого романа мерцает и обширный драматичный контекст XX века, и само разрушительное время, стирающее в песок судьбы, рвущее живые связи. Автор не уходит в чрезмерную социальность, оставаясь в поле напряжения опасной связи «через годы, через расстоянья». Павликовский осознанно отвергает даже налет публицистики: «Я хотел бы, чтобы мои фильмы были своего рода антижурналистикой, чтобы эмоция воздействовала через героев, образы, парадоксальные ситуации, чтобы они волновали и заставляли задуматься, а не упрощали темы». Этот опыт он осваивал в свой документальный период.

Павликовский начал снимать поздно, в тридцать лет. Его заметили с документального фильма «Дьявол из Ланкашира» (Lucifer Over

Lancashire) о ксёндзе, решившем поставить большой крест на горе Пендл Хилл в Ланкашире (сюжет вошел потом в фильм «Мое лето любви»). Связь с русской культурой проистекала из литературных увлечений, помогала объяснить нечто важное про человека на рубеже времен. В 1990-м он снял докфантазию «Из Москвы в Петушки: путешествие с Венедиктом Ерофеевым». Через оптику рассказа о смертельно больном писателе пытался рассмотреть/понять странную страну Россию, вроде бы обрубившую имперские амбиции, но и потерявшую что-то существенное, обеспечивающее живой кровоток. В 1992-м Павликовский снова отправляется в бывший СССР, чтобы в Dostoevsky's Travels рассказать о Достоевском… Дмитрии – правнуке писателя, петербургском водителе трамвая. «Путешествовал» он не только с Достоевским, но и с Жириновским (1995), исследуя богатое и разнообразное наследие социализма. И в документальном, и в игровом кино не ставил на первый план проблему, она всегда маячила где-то на периферии как фон для портретирования героев.

К примеру, в начале 90-х отправился в Боснию, чтобы снять Serbian Epics – некино о войне, без сцен братоубийства. О национализме, выросшем из средневековых ритуалов; о национальных мифах, вдохновляющих насилие; о многовековых спорах, в которых нет правых. Чтение лидером боснийских сербов Караджичем своего юношеского стихотворения об уничтожении мусульманского города Сараево объясняет многое и впечатляет больше, чем сцены с фронта.

«Холодная война», существующая на стыке лирики и эпичности, пронизанная романтикой, мелодраматичностью, своим строем, распевностью сюжета, поэтическим стилем напоминает балладу. Музыкальная партитура прописана с учетом драматургии места/времени. Несовместимые вроде бы музыкальные жанры соединяются в контрапункте. Многоголосные хоровые аранжировки и унисонные песни о партии, польские народные песни в джазовом переложении, напоминающие рваные скачкообразные композиции Телониуса Монка и «прохладного джаза» Майлза Дэвиса, и сквозная печальная тема, которую в различных вариациях исполняет Зула.

«Я решил делать фильмы о незавершенном. О молодости, первой любви, иммигрантах, приезжающих в Европу и Англию, как моя мать…» Это он не про «Холодную войну» – про «Последнее пристанище», полнометражный дебют о русской эмигрантке.

«Все мои фильмы суперностальгичные», – говорит режиссер, уточняя, что сам немного этого стесняется. Прежде всего это касается его польской фильмографии. Кажется, что для Павликовского (Daily Variety, между прочим, назвал его одним из десяти режиссеров, чьи работы нужно смотреть) кинематограф – это прежде всего способ размышления об истинных и мнимых ценностях человеческого бытия, о личности, ее отдельности и связанности с историей своей страны. О себе. Вернувшись в Польшу, он заметил: «Наконец у меня есть причина быть здесь». В отличие от многих амбициозных коллег, он не

ставит профессию на первое место. В 2006 году Павликовский внезапно прервал съемки бурлеска «Загон скота» по Магнусу Миллзу: «Моя жена заболела раком. Я предпочел ухаживать за ней, а не проводить время на съемках. Я выбрал жизнь, не искусство».

Черно-белое пространство его польских фильмов – конструкция, насыщенная противоречиями, переживаниями, переливами состояний человека. Автор не только вкапывается в заглушенную совесть, неотрефлексированную польскую вину перед евреями, в сознание, зомбированное идеологией, в неувядаемую способность к конформизму, в последствия коммунистической травмы…

В этой картине все сложнее, нежели противостояние личности и тоталитаризма, личности и рыночных ценностей. Павликовский снимает кино про трагедию оторванности от дома, от языка, от выстуженной, прокаженной земли, родившей и этот меланхолический голос, и белые волосы, и любовь, и песню, которую во всех главах киноромана «Холодная война» поет взрослеющая на глазах зрителей Зула. Еще это история, в которой сама любовь проходит стадии настоящей войны – непонимания, перемирий, предательств, разлучений и обретений. Попыток преодолеть силу взаимного притяжения. Расстаться с самим собой ради другого.

Эпиграфом к фильму «Жить своей жизнью» Годар выбрал сентенцию Паскаля: «Но потому, что у человека свободная воля, он сам создает свою жизнь». И порой – смерть. ◆

Зинаида Пронченко

# НА ОСТРИЕ

FESTIVAL DE CANNES

**«Нож в сердце»**
***Un couteau dans le coeur***
**Авторы сценария** Ян Гонсалес, Кристиано Манджоне
**Режиссер** Ян Гонсалес
**Оператор** Симон Бофис
**Композиторы**: Энтони Гонсалес, Николя Фромажо (M83)
**Художник** Сидни Дюбуа
**В ролях**: Ванесса Паради, Кейт Моран, Николя Мори, Жонатан Жене, Бастьен Вотье, Феликс Марито, Романа Боренже и другие
*CG Cinéma, Piano, Garidi Films*
**Франция – Мексика – Швейцария**
**2018**

Париж, 1979 год. Жаркая летняя ночь, но молодость, чтобы остудить голову, не ищет прохлады. В гей-клубе, где-то на задворках Пигаль, полно мужчин, кто-то плывет в танце сквозь клубы сигаретного дыма, кто-то растворился в интерьере, призывно поблескивающем кожей и латексом, кто-то, как юный Карл (Бастьен Вотье), высматривает хищным взглядом очередную жертву, с которой можно уединиться в «темной комнате». Карл – ангел с фресок Боттичелли, низвергнутый в преисподнюю собственной похотью, – равнодушные кобальтовые глаза оттенка «парижский синий», золотые кудри, капризный рот. Он знает, что красив, и случайным любовникам обычно отдается словно нехотя. Но в этот раз его избранник ровня, они даже похожи прической, осанкой, только вот тот, другой, кажется, обитает по другую сторону зеркала и явился Карлу этаким доппельгангером, отражением потаенных мыслей и желаний. Он в причудливой маске и напоминает героиню «Глаз без лица» Жоржа Франжю, пугает и притягивает. Карл поплатится за свое любопытство. Минуту спустя его крики потонут в ритмах барочного диско Malaguena, главного хита night life конца 1970-х, и так же, в такт, его нежную плоть будет пронзать суливший экстаз, а принесший смерть стальной клинок в форме

дилдо. Красное вытеснит белое из кадра, а затем, медленно кружась, на застывшее надгробным изваянием тело опустится черное птичье перо, фирменный росчерк убийцы.

Так, не стесняясь кичевой экстравагантности, начинается «Нож в сердце» – сюрреалистичное queer джалло Яна Гонсалеса, история любви, что не знает границ, а потому суть чистое насилие. Эрос идет рука об руку с Танатосом в этой сновидческой сказке с безжалостно жизненным концом. Сколько бы ни перекраивала финал на монтажном столе Анн Парез (Ванесса Паради), не она режиссер фильма и не в ее власти остановить смерть за работой.

Анн и ее возлюбленная Лоис (Кейт Моран) снимают гей-порно. Прототипом Анн является покойная Анн-Мари Тенси, знаменитый парижский продюсер и режиссер порнографических картин в 1960–1970-х; Тенси также работала под псевдонимами Джо Блоу и Энтони Смальто. «Нелли, орел и решка» и «Розовая тетрадь гомосексуалиста» – классика жанра; шесть лет назад в Парижской синематеке силами главного историка французского гей-порно Эрве Жозефа Лебрена была организована большая ретроспектива ее фильмов. Лоис, в свою очередь, тоже реально существовавший человек – Лоис Кёнигсвертер, инженер монтажа и соратница Тенси.

Их отношения в кризисе. Анн привыкла командовать на площадке, часто путая вымысел с реальностью, и потому продолжает третировать Лоис с той же яростью и мелодраматизмом дома, в сумраке спальни. Что стерпит пленка, магические особенности которой – основная метафора фильма, невыносимо для души. Лоис чувствует себя материалом в руках подруги. Монтируя ее кино и проявляя негативы, она понимает истинную натуру их связи – садомазохистскую. Анн истязает Лоис, царапая на пленке жестокие обвинения «Ты меня убила», она будто втыкает любовнице нож в сердце. Буквально тактильная зернистость 16-*мм* создает эффект бьющейся на последнем издыхании живой плоти. В отместку Лоис кромсает сцены, снятые накануне, на солнечных планах чертит стрелы дождя: это оммаж Гонсалеса Жан-Пьеру Мельвилю – по легенде, именно так он добавил драматизма увертюре «Армии теней».

От ссор и скандалов Анн и Лоис придется отвлечься. Неизвестный убийца расправляется один за другим с актерами из их съемочной группы. Следующей после Карла жертвой станет звезда кастинга – Тьерри (Феликс Марито). Нож поразит его прямо в горло, во время оральных утех. Полиция бездействует, фликам нет никакого дела до «извращенцев», и Анн начнет собственное расследование как умеет. А умеет она лишь смотреть в глазок камеры. Значит, только фантазия ей в помощь. Чтобы разобраться в канве жизни, нужно воссоздать ее перипетии на экране. Анн запустит свой самый личный фильм – «Убийца геев», во время съемок погибнут еще несколько фигурантов индустрии. Истина в конце концов восторжествует: ассасина вычислят прямо в кинотеатре, и он умрет на сцене, как в финале «Паяцев», что

лишь подчеркивает общую театральность коллизии. Кинематограф Анн и есть театр теней, в котором каждый мрачный импульс ее естества реализован серийным убийцей, разум порождает чудовищ, и потому самая длинная тень у автора. Анн ужасается самой себе. Искусство для нее – форма терапии. Однажды, чуть не задушив Лоис, она осознает: всю эту ярость ей следует перенести на экран. Нет, исцеления не произойдет, любовь – тяжелая болезнь, но совместимая с жизнью.

Поворотный момент «Ножа в сердце» – когда «Разыскивающий» у Гонсалеса встретится с «Орфеем» Кокто. Волшебное путешествие Анн в лес неисцеленных и прогулка в компании Кати (Романа Боренже), этаким Вергилием здешних мест (внезапная перекличка с другим каннским фильмом – «Дом, который построил Джек» Ларса фон Триера), – это трагическая встреча со своим истинным «я». Ведь судьба убийцы Ги Роле, решившего отомстить миру за его жестокость, – проекция потаенных желаний любого из нас, пострадавшего от несчастной любви. Не случайно в сцене на могиле Ги режиссер цитирует «Железную розу» Жана Роллена. Анн кладет цветы на надгробье – это проводы любви, в смерти которой мы всегда виноваты сами.

«Нож в сердце» вообще дышит вселенной Роллена и, разумеется, его любимого художника Кловиса Труя, оргии плоти и крови, инсценированные Анн в своих порноужасах, часто напрямую отталкиваются от полотен французского сюрреалиста. Эта эстетика магазинной витрины – застывшие со странными улыбками на кровавых ртах манекены – как нельзя лучше подходит атмосфере кукольных страстей «Ножа в сердце». У каждого своя маска, и лишь тот, кто найдет в себе силы ее сорвать и обнажить лицо, выживет.

«Нож в сердце» – реквием по эпохе невинности, когда однополая любовь еще была свободна от активизма, безусловно осознавала собственную маргинальность, но беззастенчиво упивалась оной. Эротизм мокьюментари-вставок, трепетно воспроизведенных Гонсалесом порнографических короткометражек эпохи, полон чуть ли не детской непосредственности. Никакой объективации, все касания и ласки – сексуальное первооткрывательство. Ведь и в центре интриги – первая подростковая любовь. Да, потом эта удивительная внутренняя свобода разбилась об эпидемию СПИДа и во многом поэтому приросла правозащитной мудростью, но безопасный секс не отменяет опасных связей. В телесном больше правды, порнография – самое честное искусство на свете, она манипулирует зрителем откровенно, не стесняясь своей простой функции. Низменные истины позволяют цвести возвышающему обману. Это важно помнить сегодня, в эпоху нового пуританства: стыда не бывает без бесстыдства, мы ходим по острию ножа. ◆

Нина Цыркун

# ИСПЫТАТЕЛЬНЫЙ СРОК

FESTIVAL DE CANNES

**«Девочка»**
***Girl***
**Авторы сценария** Люкас Донт, Ангело Тейссенс
**Режиссер** Люкас Донт
**Оператор** Франк ван ден Еден
**Художник** Филипп Бертен
**Композитор** Валентин Хаджадж
**В ролях:** Виктор Полстер, Арье Уортальтер, Кателейна Дамен, Валентейн Даненс, Оливер Бодар и другие
*Menuet Producties, Frakas Productions, Topkapi Films*
**Бельгия – Нидерланды**
**2018**

*Женщиной не рождаются, ею становятся.*
***Симона де Бовуар. «Второй пол»***

В фильме бельгийца Люкаса Донта «Девочка» говорят по-французски, по-фламандски, по-английски, так что не режет глаз интернациональное название Girl. Однако бросается в глаза отсутствие здесь артикля – явно значимое. Тем самым авторы избегают точной спецификации объекта и указания сюжетного вектора; подчеркивается неопределенность персонажа в становлении и еще – зыбкость финала. Собственно, главная коллизия фильма и есть становление; индифферентно говоря, идентичности, а говоря пристрастно – личности.

Обстоятельства этого становления составляют содержание картины. Постановочно скромный, художественно незатейливый фильм раскрывается не через эффектное структурно-композиционное решение, а благодаря множеству бытовых и вместе с тем приобретающих знаковые смыслы деталей. Одна из них в силу повторяемости возводится в статус ритуала, оформляющего основную тему трансцендирования границы

«Девочка»

предназначенной природой жизненной сферы и как инициационный акт – болезненного.

Заглавный герой – пятнадцатилетний подросток, осознавший, что по ошибке природы родился в мужском теле. Теперь он готовится к операции по перемене пола. Он уже фигурирует под своим новым именем – Лара, и когда маленький братишка называет его (ее) прежним именем Виктор, это вызывает взрыв ярости. Достижение цели происходит параллельно с осуществлением другого горячего и давно осознанного желания – стать балериной; не танцовщиком балета, а именно балериной. Талантливого подростка принимают в престижную балетную академию, но с трехмесячным испытательным сроком – из-за отсутствия женского умения танцевать на пуантах. За это же время Лара параллельно должна пройти курс гормональной терапии, которая подготовит ее к операции, отчасти преобразит внешность и поможет стать Другой психологически.

Овладение танцем на пуантах чрезвычайно болезненно, ноги Лары покрываются кровоточащими мозолями, а лекарство, которое она принимает, обладает побочным эффектом – раны плохо заживают. Физическая боль усиливается, обостряется моральными переживаниями: до поры Ларе, безжалостно забинтовывающей, заклеивающей пластырем мужской орган, удавалось скрывать свою половую принадлежность, но в коллективе трудно хранить личные тайны, и ей приходится пройти унизительный акт публичного самообнаружения, показать любопытствующим сокурсницам, кто она – парень или девушка.

Проходя стадии перерождения, Лара испытывает растущую ненависть к своему alter ego, которое в классическом психоанализе считается символом мужской автономии и мощи. Но странное дело: вместе с тем в ней, как будто в порыве удержаться на последних рубежах, укрепляются те свойства, которые традиционно полагаются чисто

«Девочка»

мужскими, – стремление к самоутверждению, умение переносить удары и сдерживать слезы. Между тем природные сущностные качества женщины не спешат укорениться и стать естественными в обычной жизни. Даже напротив: Лара, которая как женщина была бы обречена на более тесную связь со своим родом (что обычно характерно для мужчин), поскольку она призвана продолжать род, бунтует против привычного домашнего уклада. Отец, обыкновенный таксист Матиас (Арье Уортальтер), готов во всем идти навстречу. Ради Лары он переехал в Брюссель, оплачивает дорогое лечение и пытается помочь ей справиться с проблемами. Но, взяв на себя в отсутствие жены-матери ее функции, уж слишком назойлив он в своей опеке. Для Лары же забота о братишке Мило, что для женщины после игры в куклы было бы репетицией будущего материнства (и, как утверждает тот же психоанализ, заменой пениса), становится обузой; роль «папиной дочки», откровенничающей с любящим ее отцом, в которую она вроде бы успешно вошла, делается ей ненавистной.

Дело, конечно, именно в межеумочном состоянии Лары, «отплывшей» от одного берега и не приставшей к другому. Сохраняющиеся мужские качества способствовали преодолению трудностей обучения, а женские проявляются в искусстве, в обаятельной легкости ее танца. Но видимый якорь мужского для Лары – груз, тянущий на дно, воплощение зла. Иерархия полов предстает в ней во взбаламученном, опрокинутом виде, и эти тайные страсти невозможно рационализировать, нельзя никому поведать – ни мудрым участливым докторам, ни искреннему союзнику отцу.

Зеркало – вот ее тайный конфидент, которому можно довериться, и в то же время жесткий, даже жестокий в беспристрастности инструмент самоанализа. Ларе хочется засвидетельствовать в своем отражении признаки перерождения, но, видя в равнодушном стекле Виктора

во всеоружии мужского качества, Лара встречается с собой настоящей; это визуальный эквивалент самоощущения. Реальность перетекает с живого человека на репродукцию и актуализирует, оживляет ее. Зеркало, условно говоря, начинает таять, как у Льюиса Кэрролла, когда Алиса прыгнула в зазеркалье; как у Жана Кокто, когда Поэт перешел зеркальный Рубикон, попадая во владения Смерти. Лара попала в ловушку кризиса: к пережитому унижению, необходимости терпеть многомесячную терапию, к физической боли добавляется внезапно проснувшийся любовный – и взаимный – интерес к симпатичному соседу. Секс, который не удалось к разочарованию парня осуществить так, как было бы естественно, – последний рубеж, последняя капля, переполнившая чашу (не)терпения Лары. Отрезая себе путь назад, она вызывает «неотложку» и хватается за ножницы.

Фильмы о перемене пола уже образовали собственный поджанр, и следует сказать, что, как правило, они выходят за рамки репрезентации конкретного физиологического процесса во всех его психологических, а особенно социальных тонкостях и сложностях, рассказывая об общечеловеческих проблемах. «Девочка» – фильм универсального значения. О выходе из тени, из собственной тени, о преодолении мучительной раздвоенности и об отваге стать наконец самим собой, отведя тени ее место, а точнее, избавившись от ее наваждения. История, без преувеличения можно сказать, держится на главном актере – дебютанте Викторе Полстере. В его арсенале не было ни собственного опыта трансгендера, как у Даниелы Вега в «Фантастической женщине» Себастьяна Лелио, ни опыта зрелого актера и мастера перевоплощений, как у Эдди Редмейна в его блистательной роли в «Девушки из Дании» Тома Хупера. Ровесник своей героини, талантливый студент балетной школы и «цисгендер», то есть комфортно чувствующий себя в рамках того пола, который дала ему природа, Виктор Полстер удивительно тактично и чрезвычайно выразительно передал нюансы души, обуянной демонами, но одолевшей их невероятной ценой. Так что присужденный Виктору приз каннского «Особого взгляда» как лучшему актеру и во многом благодаря ему полученные Люкасом Донтом «Золотая камера» за лучший дебют, приз ФИПРЕССИ и «Квир-Пальма» вполне заслуженны. ◆

Игорь Сукманов

# СКРЫТОЕ

FESTIVAL DE CANNES

**«Три лица»**
***Se rokh***
**Авторы сценария** Джафар Панахи, Надер Севар
**Режиссер** Джафар Панахи
**Оператор** Амин Джафари
**Художник** Лейла Нахди Пари
**В ролях**: Бехназ Джафари, Джафар Панахи, Марзие Резаи, Маеде Эртехай, Наргес Деларам
*Jafar Panahi Film Productions*
**Иран**
**2018**

Жан-Люк Годар учил нас, что слово не истинно, что правдиво лишь изображение. «Три лица» – прекрасный буколический фильм Джафара Панахи идеально раскрывает этот тезис. Завязка этой истории – мобильное видеопослание. В нем отчаявшаяся девушка из сельской провинции Ирана, которой родственники запрещают быть актрисой, решается на крайнюю меру – самоубийство. Ее запечатленная смерть вынуждает популярную актрису Бехназ Джафари, адресата убийственного видеообращения, прервать съемки и отправиться в ту самую далекую деревушку, где проживала несчастная. Слова отнюдь не возымели действия: все предшествующие попытки *написать*, *позвонить*, *просить о помощи,* как утверждала жертва, остались без ответа. Но стоит отчаянию материализоваться в кадре, как оно тут же служит подтверждением, провоцирует действие, потрясает человека до глубины души.

Вытекающий из предыдущего тезис Годара о невозможности манипулировать самим изображением, если это только не его материя, находит доходчивое разъяснение в последующем эпизоде фильма – длинном, снятом одним куском фрагменте ночной поездки в автомобиле, где между потрясенной, не способной прийти в себя актрисой и сопровождающим ее Джафаром

«Три лица»

Панахи (собственной персоной) ведется разговор о шокирующем видео. Бехназ выстраивает линию защиты – она выражает сомнение в подлинности увиденного. Анализируя запись, актриса пытается найти подтверждение тому, что она сфальсифицирована. Насколько прочен сук, на который наброшена веревка, и, главное, не смонтирован ли финал «прямого репортажа о смерти»? С этой целью она вместе с Панахи пересматривает заснятый фрагмент самоубийства, пытаясь отследить взглядом невидимый монтажный стык – свидетельство изобразительной манипуляции. Но опытный глаз Панахи не в силах определить подвох: «Если это монтаж, то он выполнен профессионалом самой высшей пробы. Не думаю, что такое под силу выполнить девочке в глухой деревне». Так платоновский по сути диспут о поиске истины, затрагивая тему морального аспекта в кино, обращает нас к таинству кинематографического искусства – субстанции, выходящей из-под контроля критики чистого разума. В этом ключ ко всей картине.

В поисках ответа герои – актриса и режиссер – бросают все и устремляются в провинцию, чтобы убедиться, правдиво ли селфи, жива или мертва его автор. Все сомнения будут рассеяны только в том случае, если они увидят все воочию. Увидеть все своими глазами означает «признать истинность именно за изображением». Несомненная на первый взгляд сентенция вскрывает «тайный» парадокс: в большинстве случаев «люди не хотят видеть». Эту правду испытают на себе Панахи и его спутница, добравшись до места назначения. Это дано узнать нам, зрителям, в более широком смысле, за рамками сюжета. Как только кино предпринимает попытку визуализировать скрытое, оно перестает быть массовым другом. Как замечал Годар, «кино… его немного боятся… как психоанализа».

Созданный знаменитым узником совести Джафаром Панахи фильм «Три лица», разумеется, далек от идеализации современного Ирана

и достаточно красноречив в своей грустной интонации. И в этом смысле Панахи будет оставаться извечно опальным режиссером, в картинах которого публика никогда не будет кататься как сыр в масле.

Условия несвободы не только закаляют характер, но приспосабливают его к обстоятельствам. Если запрет на профессию, жизнь под домашним арестом и санкционированное наблюдение лишили Панахи права художественно интерпретировать и заострять действительность, то вполне очевидно, что дальнейшее творческое существование в подполье обречено на поражение. И тогда остается только выйти из тени и жить на виду. После того как режиссер оказался в пленниках у государства, он снял несколько картин с собственным участием. Как такое стало возможным, можно только догадываться. Но показательно другое – в этих фильмах, включая «Три лица», Джафар Панахи всегда в кадре. Он всегда как на ладони, в поле зрения сочувствующих и стражей. Эти работы похожи на открытые письма, которые узник шлет на свободу своим близким. В них он пытается рассказать о своем житье-бытье, прекрасно осознавая, что кроме прямого адресата их обязательно прочтут бдительные цензоры. Эту чудовищную данность, которая в большинстве случаев выглядит как препятствие, Панахи оборачивает в свою пользу.

Известно, что решением суда Джафару Панахи запрещено снимать кино, то есть заниматься индустриальной деятельностью – искать и осваивать бюджеты, частные и государственные. Но делать фильмы без денежных затрат, снимать путевые дневники и дорожные хроники в режиме реального времени, фиксируя на мобильную камеру телефона или фотоаппарата свой расклад дня, – аскеза и ограничения только в помощь гению Панахи. Лишенные всего, его работы только выигрывают, становятся полнокровными объектами кинематографического искусства.

В «Трех лицах» жизнь самого Панахи дана буквально на просвет. Он становится участником практически детективного сюжета, но жанр не сплетается с вымыслом. Реальная актриса и реальный Панахи отправляются на поиски девушки, которая то ли сымитировала смерть, то ли реально покончила с собой. По дороге в ее родную деревню Панахи разговаривает по телефону со своей матерью. Женщина проявляет обеспокоенность, режиссер пытается ее утешить: нет, ей не стоит волноваться; он внезапно уехал из дому только для того, чтобы помочь своей знакомой; он не собирается втайне нарушать запрет и снимать кино.

Он произносит слова, которые проливают свет на его положение. Они в равной степени адресованы как друзьям, так и недругам. Первых он информирует о том, что в его судьбе нет никаких перемен. Но одновременно отчитывается в своих действиях перед другими – он не утаивает намерений, не скрывает цель поездки.

Джафар Панахи играет роль Простодушного. Несмотря на то что его взволнованная спутница периодически подозревает его «инициатором заговора» (из их разговора следует, что Панахи совсем недавно

предлагал ей роль в картине на тему самоубийства), тем не менее режиссер мягко отрицает свою причастность к этой истории. Он берется сопровождать актрису на правах друга и переводчика (деревня, в которую следуют герои, расположена в азербайджанской части Ирана, на малой родине режиссера, где большинство жителей не говорят на фарси). Прибыв на место и вступив в контакт с местным населением, он занимает позицию вежливого слушателя и наблюдателя. Он не дает оценок средневековым нравам глубинки, губительным для всякой ищущей свободы души. Не вступает в споры, а в момент наивысшей опасности, сталкиваясь с агрессивно настроенным братом исчезнувшей девочки, благоразумно уходит в сторону. Когда же поиски девушки-«самоубийцы» увенчаются успехом, он откажется влиять на ход событий, предоставив своей спутнице самой решать непростую моральную дилемму. Избранная им линия поведения не выдает в нем диссидента и не обнажает крамолу – это фиксирует камера, что может служить документальным подтверждением его благонадежности в глазах властей.

И все же нет сомнения, что Панахи – это демиург, который взирает на мир не без сожаления, но храня молчание. Внешняя невозмутимость скрывает ход мысли, чувства, которые Панахи транслирует не через себя, а через невидимого посредника – изображение.

Содержание кадра у Панахи не расходится с текстом. Оно иллюстрирует все, что видят или обсуждают персонажи. Но только на первый взгляд пасторальные зарисовки иранской глубинки с ее колоритными персонажами дышат вековым миром и покоем. Жители приветливы, радушны, гостеприимны, пока не затронуты их внутренние струны, пока неукоснительно соблюдаются традиции и никто не посягает на их коллективное «я». Деревенская публика с воодушевлением встречает столичных знаменитостей, радуясь прибывшей Бехназ Джафари – звезде кулинарных телешоу и сериалов, окружая ее обожанием, фотографируясь на память и выпрашивая автограф. Но стоит ей лишь заикнуться о девочке, мечтающей стать актрисой, как настроение толпы меняется. Ряды поклонников редеют, и разочарованию нет предела. «Зрители» расходятся, а в адрес актрисы и Джафара Панахи отпускают злобные выкрики. Мгновенная перемена в настроении отдает чудачеством, но, собственно, идейный посыл эпизода считывается другой. Кумиры в одночасье превращаются в заклятых врагов, как только перестают обслуживать массы, играть на публику, трафить их запросам. За общественным обожанием всегда скрывается презрение и страх перед необъяснимым – беспредельной отвагой и свободой лицедейства, раскрепощением человека.

Странная параллель, но она возможна: заглавие картины Джафара Панахи «Три лица» апеллирует к хрестоматийному фильму Ингмара Бергмана «Лицо», в котором безжалостный конфликт Талантов и Поклонников балансирует между фарсом и трагедией.

«Три лица»

Мир, который запечатлевает камера в фильме Панахи, тоже сочетает в себе абсурд и горечь. Рассуждая на тему непрочных актерских судеб в иранском обществе, Панахи раскрывает ее в контексте гендерного конфликта. На примере историй «трех лиц» – актрис, олицетворяющих три разных поколения, он показывает, насколько едины в своей стойкости и страдании женщины, бросившие вызов социуму, в котором правит непоколебимое мужское эго. Центральным звеном этого триединства выступает Бехназ Джафари. Ее положение в этой троице кажется наименее уязвимым: рейтинг популярности рождает робкую надежду на то, что к мнению госпожи Джафари могут прислушаться родственники и односельчане девушки-отступницы, мечтающей об актерской карьере. Ей могут доверять сокровенные тайны даже старейшины. Например, вручить фрагмент обрезанной плоти молодого человека с просьбой распорядиться его дальнейшей судьбой: если этот артефакт будет захоронен в одном из знаковых мест в столице, то это обеспечит парню блестящее будущее и принесет достаток в семью. Однако звезду любят и поклоняются ей до известного предела. Власть ее иллюзорна, а слава преходяща. На это намекает «третье лицо» в этой истории – госпожа Шахрзад, которая тоже была когда-то знаменита, а теперь доживает свой век в полном одиночестве в домишке на окраине деревни. «Кто эта женщина?» – вопрошает Панахи у местных жителей. «Актриса, которая танцевала и пела в кино до Революции».

Шахрзад – самый загадочный персонаж фильма. Не только потому, что она ни разу не появится в кадре. Мы разве что услышим ее голос, различим силуэт в ночном окошке или совсем коротко увидим ее со спины на дальнем плане – женщину в голубом, занятую рисованием картины на пленэре. Ее присутствие в фильме может показаться символическим допущением: она не испугалась угроз и нашла убежище именно здесь – в центре патриархального мира; она предоставила

тайное убежище девочке, которую едва ли не вся деревня принуждает отказаться от актерской мечты; она выдержала прессинг большинства, и, хотя ее имя было предано забвению, она не изменила своему призванию.

Самое поразительное открытие фильма – госпожа Шахрзад, женщина-символ, романтический фантом – не поэтическая метафора, иносказательная фигура речи. Она – реальное лицо, икона иранской поп-культуры 70-х, вычеркнутая из истории иранского кино. В картине Шахрзад отказывается от встречи с Джафаром Панахи, мотивируя это тем, что все режиссеры – предатели по определению. Панахи не пытается доказать обратное словами или действиями. Но он позволяет *изображению* реабилитировать образ забытой актрисы. Не позволяя нам приблизиться к ней, сохраняя тайну физического присутствия, визуализируя невидимое, фильм наделяет «падшую» Шахрзад сакральными чертами.

Столь же безоговорочно и витиевато экран лишает всякой сакральной мощи природу мужского могущества, иначе говоря, власти. Пытаясь выехать из деревни, Джафар Панахи и Бехназ Джафари замечают посреди дороги издыхающего племенного быка. Он упал с кручи и перебил себе ноги. Местный пастух сетует, что деревня может лишиться лучшего быка-производителя. До ветеринара не дозвониться – местность слишком глухая, животное страдает, но судьба его исключительно в божьей власти. Сельская зарисовка получит свое символическое продолжение в финале, когда на горной дороге встречаются два кортежа. Машина Джафара Панахи, которая умчит прочь двух женщин, разрубивших гордиев узел несвободы, и грузовик с коровами, которых везут на случку с быком, которого, похоже, уже нет в живых.

Восходит солнце, его лучи освещают двух женщин на дороге. Камера вроде как следит за персонажами, а на самом деле объемлет мир, в котором много трагического абсурда, но есть место надежде. Обыденные знаки жизни делают эту печальную историю о «сильных женщинах – слабых мужчинах» возвышенно-светлой. Они изобразительно берут верх, воспаряют над житейским мракобесием и застоем. Идиллия заполняет кадр, но в действительности перед нами гениальный в своей исключительности кинематограф сопротивления. Кинематограф тайного солнечного света. ◆

Вадим Рутковский

# ОБЩЕСТВЕННЫЕ ПОРОКИ, ЧАСТНЫЕ ДОБРОДЕТЕЛИ

FESTIVAL DE CANNES

**«Капернаум»**
***Capharnaüm***
**Авторы сценария** Надин Лабаки, Джихад Ходжейли, Мишель Кесруани, Халед Музанар
**Режиссер** Надин Лабаки
**Оператор** Кристофер Аун
**Художник** Хуссейн Байдун
**Композитор** Халед Музанар
**В ролях**: Зейн аль-Рафиа, Иорданос Шиферау, Болуватифе Треже Банколе, Кавтар аль-Хаддад, Фади Камель Юсеф, Седра Изам, Надин Лабаки
*Boo Pictures, Mooz Films*
**Ливан**
**2018**

«В последнее время за рубежом все чаще произносится имя ливанского режиссера Надин Лабаки, которую не без оснований считают сейчас одним из наиболее интересных представителей молодой кинематографии арабского мира. Она дебютировала как режиссер музыкальных видеоклипов и актриса. В 2007 году сняла свой первый фильм «Карамель», он был показан на Каннском фестивале в программе «Двухнедельник режиссеров». Затем последовали картина «И куда мы теперь?», участвовавшая в каннском «Особом взгляде» 2011 года, и новелла в интернациональном альманахе «Рио, я люблю тебя» с популярным американским актером Харви Кейтелом в главной роли. Название нового фильма отсылает к древнему городу в Галилее, но это не должно вводить зрителя в заблуждение: автор обращается к дню нынешнему, к современным коллизиям и проблемам, стилистика картины стремится создать предельно достоверную обстановку действия, максимально сблизить происходящее на экране с реальностью».

Чтобы начать этот текст, я достал из шкафа томик «На экранах мира» (в 1970-е издательство «Искусство»

«Капернаум»

выпустило семь таких сборников, каждый состоял примерно из тридцати рецензий на злободневное зарубежное кино, редко попадавшее на экраны СССР), открыл наугад и процитировал статью почти дословно, заменив только имена, даты и названия фильмов. «Капернаум» – взрыв из прошлого, кино с беззастенчивым и прямолинейным социальным посылом, будто снятое с чистого листа, без двойного дна и постмодернистских уверток; о чем болит, о том и говорит; новый неореализм в беспримесном виде. Оттуда же, из прошлого, отношение к профессии режиссера – как к оружию; фильм – не цель (эстетское развлечение синефилов), а средство для привлечения общественного внимания; приглашение к дискуссии; голос униженных и оскорбленных. Самую адекватную рецензию на «Капернаум» могли бы написать канувшие в Лету советские критики с их особым языком, злоупотребляющим красивостями и не чуждым идеологическим канцеляризмам: подробно пересказав сюжет (что, возможно, уместно и сегодня – перспектив на российский прокат у «Капернаума» меньше, чем у «Крестного отца» на советский), оценив правдивость и гуманизм, пожурив за библейские аллюзии, но особо похвалив за операторские достижения и мастерство работы с непрофессиональными исполнителями. В самом деле, чего умничать? Простой фильм, простые слова. Только в данном случае это не аргумент против: уверен, что в итоговых десятках лучшего за 2018-й эта бронебойно эмоциональная работа займет почетное место.

Что на экране? Начинается «Капернаум» с конца, когда главный герой, Зейн, выступает в зале суда, доставленный туда из детской тюрьмы – за то, что всадил в пока не названного негодяя нож. Зейну предположительно двенадцать – свидетельства о рождении у него нет, нищие родители не регистрировали ребенка в мэрии (документ стоит денег), да и дети для них – так, побочный эффект соитий, расходный

материал: продать одиннадцатилетнюю сестру Зейна Сахар в брак – плевое дело. И в суде Зейн теперь в качестве обвинителя: он требует наказать родителей – за то, что они обрекли его на жизнь в аду. Дальше подробный флэшбэк, посвященный скитаниям мальчика после побега из дому: безуспешный поиск мифической бабушки, попытка найти работу, знакомство с такой же неприкаянной Рахиль – беженкой из Эфиопии, вынужденный – после исчезновения Рахиль – уход за ее грудным ребенком Йонасом… Не жизнь – выживание; град камней; тридцать три несчастья; четыреста ударов…

В ролях непрофессиональные актеры, найденные в результате долгого и трудного кастинга на улицах Бейрута. Герои и сына сирийских беженцев Зейна аль-Рафиа, и самой Лабаки (у нее в фильме маленькая роль Надин, адвоката мальчика) носят имена исполнителей. Есть забавная деталь: годовалого Йонаса играет девочка, Болуватифе Треже Банколе, дочь выходцев из Нигерии и Кении. Но вообще смешного мало – Зейн аль-Рафиа побывал на каннской красной дорожке, а вот Седру Изам, тоже сирийку, чьи родители бежали из разбомбленного Алеппо в Бейрут, на фестиваль привезти не удалось – и, получая приз жюри, Лабаки печально заметила, что практической пользы от кино немного, пока мы тут празднуем (любопытный Зейн в этот момент рассматривал позолоченную ветвь), Седра живет жизнью, мало отличающейся от той, что показана в фильме.

До каннской премьеры к «Капернауму» относились с подозрением, ждали конъюнктурную поделку – вроде «Девушек солнца», едва ли не единственного слабого звена в конкурсе-2018. Ждали с полным на то основанием; как же – целый букет назойливо насущных тем, старательно перечисленных самой Лабаки в режиссерском стейтменте: нелегальные беженцы, беспризорные дети, бесправные рабочие-иммигранты, абсурдность государственных границ, власть бюрократии, расизм, ксенофобия, попрание Конвенции о правах детей… После премьеры стали в голос прочить «Золотую пальмовую ветвь» – и, подозреваю, у Тьерри Фремо был такой план: согласитесь, вышло бы эффектно, если бы самый горячий фестиваль мира, пригласивший председателем жюри Кейт Бланшетт, отметился поддержкой сверхактуального феминистского движения «женской Пальмой». Однако жюри повело себя непредсказуемо, выбрав самый компромиссный вариант: в победители вышел нормальный, достойный, но очень уж незаметный опус Хирокадзу Корээды, «один из» в безразмерной фильмографии японского режиссера. «Капернаум» же довольствовался призом жюри, который считается утешительным и обычно занимает последнее место в призовом раскладе. Соответственно с него начинается раздача наград основного конкурса. Однако в 2018-м традиция церемонии закрытия была нарушена, приз жюри вручили непосредственно перед основными – за режиссуру, Гран-при и золотом, таким образом, несколько подняв его ценность.

А все права на золото у этого прямого и простого фильма были: клиповая закалка Лабаки определила кинематографическую виртуозность, с которой картина сделана, ее выверенный, как музыкальное произведение, монтажный ритм (музыку писал муж Лабаки и продюсер «Капернаума» Халед Музанар), роскошные широкоформатные панорамы. Фильм проникнут убедительной верой в изначальное добро (выбирая суд как одну из локаций, режиссер героев судить отказывается) и в то, что достоинство можно сохранить и в дурно устроенном обществе. Упрекнуть же Лабаки в расчете или неискренности не позволяют страсть и этическая безупречность: в «Капернауме» нет ни фальши, ни чувственной одномерности, ни мелодраматической эксплуатации; Лабаки понимает, что человека можно расстроить, но играть на нем нельзя. Честность не дает скатиться к плакату; на злых и грязных улицах Лабаки видит силу, энергию, мощное человеческое начало.

«Капернаум» снят о том мире, что до сих пор живет в дискурсе XX века; немецкий культуролог корейского происхождения Бён Чхоль Хан определяет этот дискурс термином «иммунологический». Суть в том, что с «бактериальным веком» покончило изобретение антибиотиков, патологии XXI века – уже не инфекции, а неврологические заболевания (депрессии, синдромы выгорания и дефицита внимания); вместе с инфекциями исчезает эпоха, требовавшая четкого («иммунологического») разделения на свое и чужое, друга и врага, себя и другого; исчезает и паттерн, формировавший политику («холодная война»; так, кстати, называется фильм Павла Павликовского, соперничавший с «Капернаумом» за «Золотую пальмовую ветвь») и лексику XX века. Сегодня рецидивы случаются, но глобально техники, основанные на атаке и защите, на борьбе с чужеродным (иммунитет сопротивляется всему «иному», даже если оно не несет опасности для жизни), теряют значимость. Постиммунологическое общество не разделяет болезнь и здоровье; чужое становится экзотическим и деактивируется в формулу потребления, субъект XX века превращается в потребителя, туриста. Лабаки упрямо отказывается быть туристом в своей стране и возвращается к стратегии социальной борьбы. Что не делает ее фильм неактуальным. Процитированный мной Бён Чхоль Хан, при всей изящной убедительности своей теории, упускает один важный и вполне объективный, клинический момент: XXI век еще и век сердечно-сосудистых недугов. Лабаки и говорит сердцем, ускользая от интеллектуальных конструкций и возвращая на экран вечные, не исчезнувшие вместе с галилейским Капернаумом плоть и кровь. ◆

Дмитрий Десятерик

# ТРЕТЬЕСТЕПЕННЫЕ ЛЮДИ

## Мир постправды

FESTIVAL DE CANNES

**«Донбасс»**
**Автор сценария, режиссер** Сергей Лозница
**Оператор** Олег Муту
**Художник** Кирилл Шувалов
**В ролях:** Валериу Андрюцэ, Евгений Чистяков, Георгий Делиев, Вадим Дубовский, Константин Итунин, Борис Каморзин, Сергей Колесов, Светлана Колесова, Торстен Мертен, Ирина Плесняева, Григорий Маслюк, Тамара Яценко, Олеся Жураховская, Наталья Бузько, Ирина Кравченко, Елена Хижная, Александр Замураев и другие
*Arthouse Traffic, Atoms & Void, Graniet Film BV, JBA Productions, Ma.ja.de. Fiction, Wild at Art*
**Германия – Украина – Франция – Нидерланды – Румыния**
**2018**

*Спектакль – это идеология par excellence, так как во всей своей полноте он проявляет и очерчивает сущность всех идеологических систем, заключающуюся в оскудении, подчинении и отрицании реальной жизни.*
***Ги-Эрнст Дебор. «Общество спектакля»***

**1.** Подготовка спектакля – точнее, того, что на английском называют performance (кроме собственно спектакля это еще означает постановку, игру, трюк, киносеанс, даже подвиг) – начинается с первого кадра. В трейлере съемочной группы корпулентная говорливая дама (Тамара Яценко – одна из ярчайших украинских характерных актрис) пререкается с гримершей. В следующей сцене исполнителям/перформерам – замаскированным под случайных обывателей и выведенным на улицу, как на поле боя, в стремительном марш-броске – предстоит выступать «свидетелями» вражеского обстрела на фоне заблаговременно взорванных троллейбуса и автомобиля.

**2.** Performance (постановка, театрализация) определяет и другие эпизоды. Будут еще игры и трюки, но в «Дон-

«Донбасс»

бассе» Лозницы утонченная тотальность деборовского «спектакля» мутирует в более прямолинейную и одновременно искаженную парадигму – постправду.

Впервые этот термин был использован именно в связи с войной – в эссе сербско-американского драматурга Стива Тесича о конфликте в Персидском заливе и Ирангейте (1992): «Мы как свободные люди свободно решили, что хотим жить в каком-то мире постправды». В 2004-м вышла книга американского писателя Ральфа Кийса «Эра постправды». В том же году журналист Эрик Альтерман указал на «политическую среду постправды», анализируя противоречивые заявления, сделанные администрацией Буша после 11 сентября. Блогер Дэвид Робертс в 2010-м в колонке для интернет-издания Grist[1] ввел сочетание «политика постправды»:

«Мы живем в политике постправды: политической культуры, в которой политика (общественные мнения и медиарепортажи) практически полностью не связана с политическим курсом (суть законодательства). Это явно умаляет любую надежду на аргументированный законодательный компромисс. Но по-другому это можно рассматривать как освобождение. Если… политика ортогональна политическому курсу – тогда мало смысла в политических компромиссах. Они не меняют политику заметно.

В политике постправды попытка изменить восприятие путем ослабления политического курса – это категорическая ошибка».

Наконец, в 2016-м, после референдума о выходе Великобритании из ЕС и избирательной кампании, приведшей к власти Дональда Трампа, Оксфордский словарь признал «постправду» словом года с таким определением: «Обстоятельства формирования общественного мнения, при которых факты менее значимы, чем эмоциональное восприятие субъекта информации».

1. https://grist.org/article/2010-03-30-post-truth-politics

«Донбасс»

Носители постправды – социальные сети и медиа; ее наполнение – «большие нарративы» последнего столетия, мифологемы, гальванизированные политическими потребностями режима, с одной стороны, и ликующим ресентиментом его электоральной базы – с другой. У того же Трампа – Make America great again; у сторонников Brexit – «глобальная Британия»; в случае с Россией и Донбассом – великий СССР (сакраментальное «какую страну просрали» звучит в одном из эпизодов), православие, оруэлловский культ победы («деды воевали», «дойдем до Берлина», «можем повторить»), борьба с «фашизмом» (при этом в фашисты записывают по национальному происхождению), алармизм («Родина-мать в опасности»). Не лозунги подгоняются к реалиям, напротив – реальность корректируется ради пропаганды. Время и пространство в этих зыбких координатах утрачивают целостность, отдельные жизни служат расходным материалом, героя заменяют вожди/начальство/надзиратели, и ни одна история не может завершиться – потому «Донбасс» выстроен фрагментарно.

**3.** Образцово патриотичный и, как выясняется позднее, совершенно продажный украинский мэр (Григорий Маслюк) после исполнения гимна и фразы «рассмотрим вопрос о земле» (самая коррупционноемкая тема во всех местных Советах), собственно, и получает ведро земли – жидкой грязи – на голову прямо под портретом Тараса Шевченко от журналистки (Олеся Жураховская), оклеветанной в его карманной газете как взяточница. Это единственный момент в картине, когда рядовая гражданка успешно покушается на верхи; Лозница не скрывает восхищения полустихийной украинской демократией, отчасти напоминающей раннюю анархию Запорожской Сечи (где, кстати, новоизбранным гетманам мазали голову грязью – чтобы не забывали про народ).

Далее манипуляции становятся и чудовищнее, и виртуознее. В роддоме уже по другую сторону линии разграничения говорливый доброхот Михалыч (Борис Каморзин) развлекает молчаливую массовку в белых халатах демонстрацией припрятанных ресурсов в кабинете вороватого директора – последний спокойно отсиживается в соседней комнате. Группа хорошо экипированных военных с монголоидными лицами твердят немецкому журналисту, что они местные, но даже не могут ответить, как называется их поселок. Украинского военнопленного – по его словам, повара – выводят к столбу возле автобусной остановки с табличкой «каратель» на груди для последующего линчевания. Маршрутку кромсают российские «Грады», после чего сопровождающую их машину сепаратистов на ночной дороге расстреливает из засады группа ликвидации: концы в огонь. Труппу из пролога превращают в дюжину настоящих «двухсотых» ради очередного репортажа в финале – работа продолжается под заключительные титры на статичном общем плане; это не круг, но вывернутая парабола лжи.

**4.** Лозница избегает аббревиатур ДНР и ЛНР – речь только о «Новороссии», мелькают в основном ее флаги. Хотя ныне проект де-факто похоронен, именно этот топоним представляется наиболее адекватным выморочной действительности «Донбасса». Губерния (генерал-губернаторство), существовавшая каждый раз в иных границах в XVIII–XIX веках, внезапно стала идеологическим конструктом, которым собирались скреплять захваченные у Украины территории.

Поэтому неверно ставить «Донбасс» в пандан «Кроткой» – повод для чего дает следующая после расправы над украинским добровольцем свадьба сепаратистов, близкая по уровню радостного одичания безумному пиру из сна героини Василины Маковцевой. Лозница снимает кавычки фантазма, точнее, выводит их за кадр: «Новороссия» – сновидение без спящего, проекция административного прецедента, превращенного в дистопию: мертвая материя имперского бреда хватает живых.

**5.** Постправда литературна в силу постоянного пропагандистского возбуждения: картинка не действует без комментария. Три эпизода конституируют «верхний мир» «Новороссии», внезапно, но не случайно отмеченные литературностью.

К начальнику – отчетливо приблатненному «папе» со стервой-секретаршей – являются просители, привезшие чудотворную икону Чурилы Пленковича и мощи Феодосия Херсонского. Эти святые – авторская выдумка, заявляющая гоголевский мотив с помощью невероятных имен[2], в эпизоде свадьбы разрастающийся уже до почти полных тезок персонажей «Женитьбы»: Иван Павлович Яичница (позывной Беха) и Анжела Тихоновна Купердягина (Гюрза) образуют «чету Яичниц», как объявляет их старательная работница загса в исполнении Натальи Бузько, а поздравляет новобрачных депутатка Оксана Поцык.

2. Ряженого казака Чапая в эпизоде с немецким журналистом кто-то шутя называет Трихомандрит Половецкий; Михалыч по паспортувдругоказывается Карамзиным. Ср. в «Мертвых душах»: «Герой, однако же, совсем этого не замечал, рассказывая множество приятных вещей, которые уже случалось ему произносить в подобных случаях в разных местах: именно в Симбирской губернии у Софрона Ивановича Беспечного, где были тогда дочь его Аделаида Софроновна с тремя золовками: Марьей Гавриловной, Александрой Гавриловной и Адельгейдой Гавриловной; у Федора Федоровича Перекроева в Рязанской губернии; у Фрола Васильевича Победоносного в Пензенской губернии и у брата его Петра Васильевича, где были свояченица его Катерина Михайловна и внучатные сестры ее Роза Федоровна и Эмилия Федоровна; в Вятской губернии у Петра Варсонофьевича, где была сестра невестки его Пелагея Егоровна с племянницей Софьей Ростиславной и двумя сводными сестрами – Софией Александровной и Маклатурой Александровной».

Сатира с религиозными гастролерами (интонационно апеллирующая к «Ревизору») сменяется детально снятой экзекуцией – поркой розгами мародера из казаков под мерные удары церковных колоколов. Явная отсылка к «После бала» Толстого, где наказание беглого солдата шпицрутенами происходит в Прощеное воскресенье. Но, в отличие от рассказа Толстого, в фильме нет рефлексирующего рассказчика, сопереживать некому. Ирония самого мрачного разбора: палачи карают себя.

**6.** Все «новороссийское» в той или иной мере ритуально: поклонение мощам, порка, свадьба. Последняя, похоже, такая же фикция, как и вступительный телерепортаж: новобрачные не целуются в губы даже в ответ на громовое «горько!», а формула «отныне и навсегда» вызывает у них приступ смеха: однако все должно пройти по правилам, с подписями и поздравлениями.

Подчинение готовому сюжету и протоколу – неотъемлемое свойство тирании, позволяющее цензурировать бытие: человек как единица несуществен, все взаимозаменяемы (Михалыч в роддоме показательно путает Николая Георгиевича с Николаем Александровичем – первый помогал воровать и теперь будет заменен вторым, ему подобным), жертвой можно стать по прихоти начальника.

Властному удушью противопоставляются персонажи не энергичные либо эксцентрические, но страдающие.

**7.** Это, по Сухово-Кобылину, «ничтожества, или частные лица». Горожане, прячущиеся от обстрелов в подвале, среди сырости, тьмы и грибка. «Вот стол. А вот люди сидят. Вот это свечка. Последняя». Пассажиры и пассажирки автобуса, остановленного на блокпосту сепаратистов. Бизнесмен Семен (Александр Замураев), пришедший забирать свою угнанную машину у боевиков. Бабушка (Ирина Кравченко), которая на месте истязаний украинского пленного, протянув без аффектации «а-а, каратель», кротко интересуется, когда автобус будет, потому что к дочке надо, десять километров все-таки.

Почти всем достается своя порция унижений. В подвал врывается злобная блондинка – та самая «папина» секретарша, – чтобы забрать (безуспешно) свою мать в уютный охраняемый дом, полученный от бандитских щедрот, подземных жителей называет «эти», осыпает их площадной бранью.

Из автобуса выводят мужчин, обыскивают, заставляют раздеться до пояса – все под руководством (довольно болезненный элемент подчинения) женщины, агрессивной командирши (Елена Хижная), скандирующей про Родину-мать.

У Семена, который «за политику не понимает, чисто по бизнесу», машину забирают окончательно и еще обкладывают данью в 150 тысяч долларов.

Во всех случаях народ не безмолвствует, но и не сопротивляется. Сдержанность реакций особенно контрастирует с наигранными

причитаниями очевидцев инсценированных атак, равно как и с буйным весельем новороссийского охлоса – буквально отраженным в шизофреническом закадровом хохоте в сцене с пленным.

**8.** Тем не менее инструментализация литературы в поле фильма дала неожиданно хрестоматийный результат: этос сочувствия малым сим во вполне классическом духе, почти как в «Шинели». Только призраками кажутся не ограбленные и угнетенные, а те, кто их оплетает кровожадными иллюзиями.

**9.** Материалом для «Донбасса» служили по преимуществу ролики из youtube.com[3]. Интернет-видео бессубъектно. Размещение съемки в Сети – акт не режиссерский, а информационный. Соответственно Олег Муту, работавший с Лозницей на всех игровых картинах, растворяет свою операторскую индивидуальность в драматургии. Перевоплощается в мечущуюся телекамеру на сессии горсовета и в бомбоубежище, в телефон в руках болтливой водительницы на обстреливаемой дороге, в статичного наблюдателя на средних и общих планах. Подобное самоустранение не исключает пристрастной позиции авторов – только так и можно удостоверить то, что удостоверения избегает, сделать реальной фабрику ирреальности.

**10.** Не «фиксация взгляда, благодаря которому проявляется неприметная повседневность, постоянно упускаемая из виду в силу своей обыденности» (З.Абдуллаева), но плоскость анатомического стола с изменчивым углом рассмотрения – иной оптики у документалиста Лозницы для внутреннего устройства производства постправды, вероятно, быть не может.

**11.** «Там, где дезинформация поименована, ее не существует» (Ги-Эрнст Дебор).

**12.** Но это уже другая история. ◆

3. Сцена с пленным основывается на задокументированных издевательствах над проукраинской активисткой Ириной Довгань, которую в Донецке тоже привязали к столбу с табличкой на груди и украинским флагом на плечах; в эпизодах с немецким журналистом на блокпостах с автобусом и с бурятами роль переводчика-фотографа играет реальный фотограф, один из ведущих украинских документалистов Александр Течинский, бывавший в похожих ситуациях.

Елена Смолина

# ТАМОЖЕННЫЙ СОЮЗ

FESTIVAL DE CANNES

**«Граница»**
***Gräns***
По рассказу Юна Айвиде Линдквиста
**Авторы сценария** Юн Айвиде Линдквист, Али Аббаси, Исабелла Эклёф
**Режиссер** Али Аббаси
**Оператор** Надим Карлсен
**Художник** Эльза Фишер
**В ролях**: Эва Меландер, Ээро Милонофф, Виктор Окерблом-Нильссон, Матти Бустедт, Йёрген Торссон, Андреас Кундлер и другие
*Meta Spark & Kärnfilm*
**Швеция – Дания**
**2018**

Граждане, прибывающие в Швецию на пароме с намерением провезти в багаже или же зубной коронке нечто запрещенное, могут не тратить время попусту: пока у ленты стоит и принюхивается таможенница Тина (неузнаваемая в занимавшем ежедневные четыре часа гриме Эва Меландер), контрабандистов ничего хорошего не ждет. Не похожая толком ни на женщину, ни тем более на мужчину, рычащая, странно втягивающая носом воздух, Тина точно знает, кого попросить поставить чемодан на ленту, потому что есть запахи, которые невозможно скрыть: страх, стыд, вина, похоть. Заезжий педофил или безобидный укурок равны в ее таможенном чистилище. Праведники проходят, грешники задерживаются. Ни специфические способности Тины, ни ее внешность не вызывают вопросов у коллег и знакомых (если брендировать кого-то фриком, можно уже ничему не удивляться), а зря: невозможно, как рентген, чувствовать людскую природу и никогда не ошибаться. Впрочем, нет, возможно, если сам ты не человек.

Упакованная сразу в несколько жанровых оберток, балансирующая между комедией, мелодрамой, сатирой и холодным скандинавским триллером, «Граница» по-настоящему начинается, когда героиня, в полном соответствии с каноном ромкома, знакомится на работе

«Граница»

со своей половинкой. Он выглядит так же, как она, он знает о мире больше, чем она, он нарушает правила. И пахнет так, что Тина не может перестать принюхиваться. У таможенной ленты происходит форменный, в духе скрюболов Хоуарда Хоукса meet-cute. «Любишь насекомых?» – томно говорит таможеннице Воре (финский актер Ээро Милонофф, тоже совершенно неузнаваемый, хоть и знакомый следящему за каннским «Особым взглядом» зрителю по роли менеджера в «Самом счастливом дне Олли Мяки»), указывая на свою коробочку с наживкой для рыбалки. Это только первый из множества вопросов, которые придется себе задать Тине, раньше не задумывавшейся ни об истории своего происхождения, ни о своей сексуальности, ни об особенностях своего таланта.

Не раскрывая до поры природы инаковости героев (почему на них лают собаки? от чего этот шрам повыше копчика? действительно ли Тину в детстве ударила молния? почему ее так влечет лес? вкусные ли на самом деле личинки из коробочки с наживкой?), до двадцати лет проживший в Иране, выучившийся на архитектора в Швеции и поселившийся в Дании, режиссер Али Аббаси с самых первых кадров не делает секрета из своего главного намерения: «Граница» – история о Другом. Скандинавская сказка о динамике отношений меньшинства и большинства и вирусе насилия, который передается от агрессора к жертве.

Тина и Воре (здесь опасающиеся спойлеров могут перестать читать) принадлежат к коренному для Скандинавии, а сегодня практически полностью истребленному народу. Их соплеменников убивали, калечили, помещали в специальные «научные» институты, ставили на них опыты, разлучали с новорожденными детьми. Все как обычно, с той разницей, что жертвами геноцида в этот раз оказались не евреи, курды, армяне, гомосексуалы или инакомыслящие любой

национальности: герои «Границы» – тролли. Волшебные («тролль» по-шведски – колдовство), вроде бы враждебные человеку, способные обращаться в камень фольклорные существа становятся идеальной метафорой агрессии в отношении любой инаковости хотя бы потому, что мы абсолютно ничего не знаем о них наверняка. Тролли – персонажи сказочные, никто не в курсе, действительно ли они, например, похищают младенцев и подменяют их троллятами: распитие евреями крови христианских младенцев тоже никем никогда не было доказано, но успешно обосновывало погромы. Аббаси, однако, показывает, насколько второстепенна достоверность такого рода информации, когда она касается априори подозрительного Другого. Возможно, троллята в людских колыбельках – fake news, но, как и в случае с распятым в Донбассе мальчиком, эти fake news делают свое дело.

Тина и Воре – дети тех, кто непосредственно пережил геноцид, второе поколение жертв, потомки чужаков – ассимилировавшиеся, выучившие чужой язык, встроившиеся в общество, когда-то перемоловшее их родителей. На примере своих героев родившийся в Иране Аббаси показывает, как по-разному может отозваться такого рода травма. Если Тина старается жить с людьми и помогать им (не только потому, что не знает своего происхождения, но и просто в силу личной предрасположенности к альтруизму), то Воре убежден, что с теми, кто уничтожил культуру его народа и замучил большую его часть, можно и должно быть безжалостным. То, чем он занимается, – настоящий идейный терроризм, мало отличающийся, допустим, от радикального исламского.

В основе сценария, написанного Аббаси вместе с Исабеллой Эклёф, – рассказ Юна Айвиде Линдквиста, автора романа «Впусти меня», по которой снят один из самых известных скандинавских триллеров. Как и во «Впусти меня», где вампирская тематика была жанровой рамкой для истории взросления и травли, тролли в «Границе» создают диковинный, то комедийный, то жутковатый, контекст. В этом контексте параллельная линия с участием организованной группы педофилов-порнографов даже выглядит излишней, этически сомнительной – в почти что комедию про троллей сюжет с насилующими грудных детей преступниками не слишком вписывается. Но педофилы, очевидно, нужны Аббаси для выведенного в название картины фокуса: граница для него понятие не географическое, а внутреннее. Не случайно столько шуток посвящено тут заповедной стране троллей, Финляндии: якобы там сохранилась троллиная колония, в которой жить гораздо лучше, чем в Швеции.

Аббаси, видимо, не верит в формально проведенные на карте границы, и в Финляндии его троллей ничего радикально нового не ждет. По фильму, границы, о которых вообще имеет смысл задумываться, совсем другого рода. Преступники-педофилы, которых Тина помогает поймать, – это люди, перешедшие последнюю черту, сделавшие выбор оказаться по ту сторону греха. Сама Тина в сорок лет впервые

по-настоящему взрослеет, узнает себя и пробует преодолеть внутренние барьеры, связанные с самоидентификацией. Воре ограничен ненавистью к людям и жаждой мести – это граница, которую ему не преодолеть. И хотя каждый из героев должен пересечь препятствие или остановиться перед ним (даже педофил здесь переживает личностный кризис, так как вынужден самоидентифицироваться как монстр), сложнее всего приходится именно Тине, потому что она буквально пограничница. Привыкшая к роли фрика, героиня впервые чувствует себя самой собой, когда Воре показывает ей, что значит жить как тролль. Однако счастье длится ровно до момента, пока она не осознает, что рожденная троллем воспитана человеком – и это навсегда. Своей она не станет ни для кого и никогда: осознание, которое не нужно объяснять тому, кто вырос в культурной среде, не совпадающей с пятым пунктом в собственном паспорте.

Аббаси в силу, вероятнее всего, личного опыта интересует не столько гуманистическая апология Другого, сколько безысходность, окончательная раздвоенность его самоидентификации. Если в еще одном каннском фильме этого года, «Айке» Сергея Дворцевого, мир мигрантов показан параллельным, невидимым для мира официального, хотя населен он точно такими же людьми, то в «Границе» чужаки отнюдь не равны аборигенам. Непривлекательная с человеческой точки зрения Тина не собирается иллюстрировать бодипозитивный тезис «все люди прекрасны по-своему», она просто существует вне установленной кем бы то ни было категории прекрасного. Равенство троллей и людей – абсурдная идея, просто потому что они не равны, не одинаковы. С этого тезиса обычно начинается геноцид, а должно бы начинаться сосуществование.

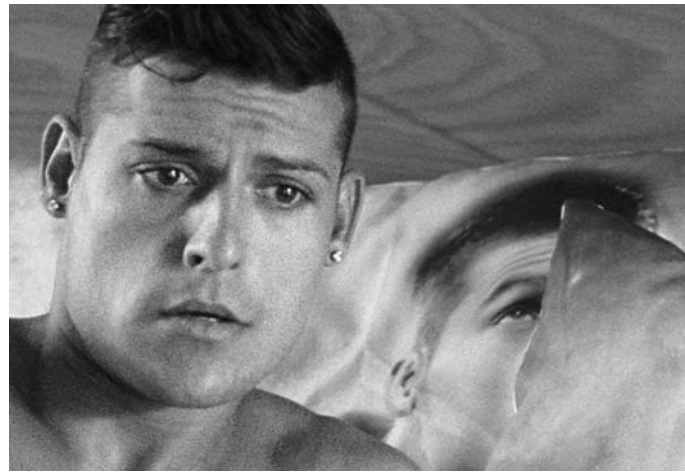
Из леса, в котором стоит ее дом, к Тине постоянно приходят пообщаться звери, сказочные лисы, олени. Ее тянет в этот лес, но, удочеренная и выращенная людьми, она понимает, что количество тем для разговора между ней и лосями, в общем-то, ограничено. Киплинговский Маугли, которого голос крови тянул к людям, вытеснил свою «волчью» личность в область воспоминаний – трюк, для которого у Тины слишком высокий интеллект. Пожалуй, это самый печальный вывод, который можно сделать из остроумной, обреченной на культовый статус «Границы». Инаковость для разумного существа еще не самая большая проблема – в любом случае гораздо меньшая, чем склонность к самоанализу. ◆

Евгений Майзель

# ОЛИМПИЙСКИЕ ИГРЫ

FESTIVAL DE CANNES

**«Дьямантину»**
***Diamantino***
**Авторы сценария, режиссеры** Габриел Абрантеш, Даниэль Шмидт
**Оператор** Чарлз Акли Андерсон
**Художники** Сайпрес Кук, Бруно Дуарте
**Композитор**ы Адриана Хольц, Улиссе Клоц
**В ролях**: Карлоту Котта, Жуана Барриуш, Карла Масиэл, Анабела Морейра, Маргарида Морейра и другие
*Filmes do Tejo, Les Films du Bélier, Syndrome Films*
**Португалия – Франция – Бразилия**
**2018**



На каннской «Неделе критики» главный приз был присужден игровой картине «Дьямантину» Габриела Абрантеша и Даниэля Шмидта. Это далеко не первая фестивальная награда в карьере обоих и не самое выдающееся их произведение, но важная веха на их пути к более широкой аудитории и хороший повод обсудить оригинальное и пока безымянное художественное направление, яркий представитель которого – Даниэль Шмидт, а идеолог и крупнейший контрибьютор – Габриел Абрантеш.

Первый полнометражный фильм Абрантеша (выпущенный вместе с его давним, но не единственным соавтором Шмидтом) «Дьямантину» по всем внешним признакам развивает традиции любимого обоими режиссерами эксцентрического бурлеска с элементами триллера, шпионского кино, любовной драмы и весьма условной научной фантастики, изображенной в эстетике фильмов категории *B*.

Главный герой Дьямантину Матамуруш (Карлоту Котта) – звездный форвард футбольной сборной Португалии и одновременно сама невинность (в многочисленных интервью Абрантеш упоминает вольтеровского «Кандида»). Атлетически сложенный задумчивый

«Дьямантину» красавец, наивный девственник с IQ десятилетнего подростка, он души не чает в вафлях Nutella и живет в прекрасном замке вместе с обожаемым отцом и двумя сестрами-мегерами, открыто поносящими его и тайно обирающими. После скоропостижной смерти отца Дьямантину уходит в мир своих фантазий и, находясь на поле, все чаще видит себя летящим в мыльной пене среди гигантских пекинесов размером со слона. Тем временем к нему проявляют одновременный и независимый интерес спецслужбы в лице двух молодых лесбиянок и их начальницы (они подозревают футболиста в неуплате налогов) и зловещая корпорация Lamborghini Genetico, чья не менее опасная руководительница задумала клонировать одаренного футболиста в виде гермафродита, но, перебрав с гормонами, едва не превратила его в женщину.

Такова завязка этой головокружительной постмодернистской драмы, не столько рассчитанной на подростков, сколько апеллирующей к подростку во взрослом и ответственном зрителе. Вскоре к сюжету присоединятся беженцы и трикстеры, а с ними генная инженерия и любовные страсти. В «Дьямантину», как это нередко бывает у Абрантеша, смешиваются кровь, цвет кожи, гендер, социальный статус, а тело моделируется под воздействием капиталистической реальности, эксплуатирующей все вокруг. Есть и другой излюбленный автором мотив связи якобы отвлеченных культурных (спортивных) вопросов с грубой политической реальностью: футбольные успехи Португалии служат популистским аргументом за или против выхода страны из ЕС. В центре картины сам образ Дьямантину, чья шокирующая невинность и есть основной аргумент против испорченной (то есть коррумпированной) современности.

Но главное – все эти серьезнейшие проблемы и образы намертво смонтированы с как бы дилетантскими формами их подачи, драматический накал – с приключенческой убедительностью «Остина Пауэрса».

Замысел авторов в том, чтобы, пожертвовав хорошим вкусом, добиться ощущения по-настоящему возвышенного искусства. Кого-то, вероятно, они еще заставят, к своей радости, грешным делом усомниться, что этот фильм – не сознательный трэш, не умная и нежная эстетика балагана, а непроизвольная неряшливость и авторская невменяемость. Но даже среди тех, кому победитель «Недели критики» понравился, он многих озадачил: слишком далеко от условных Джона Уотерса и Педро Альмодовара, снято как будто на другой планете. Думаю, это замешательство не случайно, поскольку без учета предыстории «Дьямантину» действительно рискует показаться слишком легковесным.

Тридцатичетырехлетний Габриел Абрантеш родился и вырос в США. Сын обеспеченных родителей, начинавших маоистами, но постепенно ставших частью большой бюрократии в сфере здравоохранения (сам режиссер указывает на это обстоятельство как на одну из причин своей неукротимой иронии). В середине нулевых учился в парижской Национальной высшей школе изящных искусств и в Le Fresnoy – Национальной студии современного искусства в Туркуэне. Получив в 2006 году в нью-йоркском колледже Cooper Union степень бакалавра искусств, обосновался в Португалии. Преподавал в женевской Высшей школе искусства и дизайна.

Первые художественные выставки Абрантеша датированы началом нулевых; как режиссер он выступит немного позже, во время учебы начав снимать фильмы на 16-*мм*. Среди них немой постапокалиптический «Анархический король» (Anarchist King) о двух детях, отрекшихся от человеческого общества, и четырехминутное «Сверхточное определение панка» (Razor Thin Definition of Punk); оба выпущены совместно с сокашником Александром Карвером. В этих маленьких работах, обычно выпадающих из избранных фильмографий, уже заметны и многие темы, которые в дальнейшем станут сквозными, и склонность к нарушению границ, и тяга к соавторству.

Собственно, из этой практики соавторства, из этого духа коллективного творчества и зародилось то, что лет восемь спустя кураторы Линкольн-центра, организуя ретроспективу Габриела Абрантеша, справедливо выделят в отдельное направление («самые восхитительные и наименее классифицируемые фильмы нашего времени») и двусмысленно – или, наоборот, недвусмысленно – назовут «Друзья с привилегиями» (Friends with benefits). Намекая на сложно переплетенные отношения содружества, сотрудничества, сотворчества и промискуитета между его участниками. Кроме Абрантеша, очевидно, претендующего на интеллектуальное и производственное лидерство, в эту неофициальную, но эстетически безошибочно выделяющуюся художественную группу входят Александр Карвер, Даниэль Шмидт[1] и Бенджамин Кротти[2], сверстники и знакомые со студенческих времен. Впрочем, коллаборации самого Абрантеша далеко не ограничены этим кругом. Одна из сравнительно недавних его короткометражных

**1.** В 2013 году Карвер и Шмидт сняли «Единство всех вещей» (The Unity of All Things) – психоаналитическую комедию о родителях, запустивших адронный коллайдер, и их детях, попавших в результате в новую реальность. В 2016 году Карвер и Шмидт стали соавторами музыкального клипа Hopelessness для знаменитой певицы-трансгендера Anohni.

**2.** Кроме фильмов «Воображаемый Ирак» (Visionary Iraq, 2008) и «Свобода» (Liberdade, 2011) Бенджамин Кротти снял с Абрантешем «Форт Бьюкенен» (Fort Buchanan, 2014) – семейную трагикомедию на табуированную тему – о гомосексуальности в американской армии.

картин «Горбун» (Hunchback, 2016) – вдохновенный и удивительно пластичный оммаж Чосеру и Пазолини («Кентерберийские рассказы»), созданный вместе с выдающимся британским авангардистом Беном Риверсом.

В 2007 году Абрантеш выпускает «Олимпию-1» и «Олимпию-2», исполнив вместе с Кэти Видлоски, тоже из Cooper Union, одну из двух главных ролей[3] и объединив эти фильмы в единый восьмиминутный диптих Olympia I & II (2008).

Эту оригинальную, искусствоведчески тонкую работу, отсылающую к полотну Эдуарда Мане, часто называют дебютом, что отчасти справедливо, поскольку «Олимпия» попадает в конкурс знаменитого фестиваля IndieLisboa и с ее лиссабонской премьеры возникает представление о таком режиссере, как Абрантеш, и начинается история его мирового признания.

В течение следующего десятилетия Абрантеш снимет около двух десятков короткометражек[4]. С феноменальной частотой их выхода в свет смогут конкурировать разве что разнообразие съемочных локаций (кроме США и европейских стран это Юго-Восточная Азия, Бразилия, Гаити и так далее) и премьерных площадок.

В 2010-м главный приз Локарно за лучший короткометражный фильм увезет «История взаимного уважения» (A History of Mutual Respect; с Даниэлем Шмидтом). В 2012 году «Братья» (Fratelli; с Александром Мело) – вольный пересказ пролога шекспировского «Укрощения строптивой» – премированы на португальском фестивале короткого метра Curtas Vila do Conde. В том же году в Локарно состоится премьера «Свободы» (Liberdade, 2011; с Бенджамином Кротти), а в Венеции – «Дворцов жалости» (Palácios de Pena, 2011; с Даниэлем Шмидтом), завоевавших несколько призов на американских фестивалях независимого кино. Не сказать, чтобы крупные фестивали осыпали нашего героя наградами, но, по меньшей мере, отборщики признавали существование его сумасшедших фильмов, отбирая их в свои программы.

В 2013 году «Птицы» (Zwazo, 2012) – свободное осмысление Аристофана по-креольски – были показаны на Роттердамском, а «Скука скука» (Ennui ennui, 2013) – радикальный геополитический ситком с участием Жоржа Батая и Барака Обамы – на Римском фестивале. Через год на Берлинале получит Prix UIP «Тапробана» (Taprobana, 2014) – причудливый байопик-ералаш о поэте Луише де Камоэнсе, основоположнике португальской литературы и в какой-то мере национального самосознания. В 2016 году там же будет показана комедийная, она же кошмарная, научно-фантастическая дистопия (характерный для Абрантеша жанровый микст) «Фрейд и друзья» (Freud und Friends, 2015) – о том, как корпорация HERNER WERZOG (sic!) проникает в мозги творческой интеллигенции, сканируя их невероятные видения. В частности, рождение герою призрака матери из кишечных газов любовницы; впрочем, подобными перверсивными образами

3. В дальнейшем Абрантеш появится в кадре многих своих фильмов; может быть, в большинстве.

4. Самый продолжительный фильм Абрантеша до «Дьямантину» – «Дворцы жалости» – история о двух сестрах-тинейджерах, проводящих каникулы у бабушки.

«Дьямантину»

искушенных зрителей Абрантеша не удивишь. Не все его фильмы пользуются одинаковым успехом, однако даже на таком фоне каннский триумф «Дьямантину» выглядит закономерно, если не неизбежно.

Классифицировать столь неоднородный, зачастую недоступный и, главное, растущий на глазах материал – занятие вполне безответственное: уподобляешься слепому, ощупывающему слона. И все-таки имеющаяся фильмография и накопленный опыт увиденного взывают хотя бы к какому-то ее осмыслению и упорядочиванию, пусть даже безответственному. Что объединяет эти фильмы помимо бесспорной постмодернистской закваски, уверенно смешивающей высокое и низкое?

В самом общем плане – стремление к трансгрессии, к эстетическому «преступлению»; внимание к межжанровым гибридам и междисциплинарным теоретическим зонам (например, к какой-нибудь психогеографии); эстетика эпатажа, переходящая в существование внутри эпатажа; более или менее убедительное моцартианство, то есть умение работать быстро, не застревая на том или ином выборе и не позволяя рефлексии тормозить творческий процесс (отказать режиссеру в самой рефлексии было бы несправедливо).

Говоря более конкретно, два важных свойства заметны уже в самых ранних вещах и, похоже, фундаментальны для всего кинематографа Габриела Абрантеша. Во-первых, чрезвычайно насыщенный, иногда нарочито перегруженный культурный контекст. Во-вторых, искренние, простодушные, по-детски прямолинейные чувства персонажей, образующие с этим рафинированным, «заумным» контекстом уникальную контаминацию; их наивность и подчас даже некоторая одномерность как бы уравновешивает интеллектуальный герметизм сюжета, отсылая к вещам, понятным любому. Для режиссера, чуткого к проблемам техногенной деантропизации, именно способность чувствовать отличает

человека от окружающих его многочисленных форм искусственного интеллекта, также инсценирующих те или иные переживания – или провоцирующих эти переживания в живых людях.

Отсюда особая значимость для Абрантеша «дружбы навсегда» («Дворцы жалости») и партнерства, способного противостоять вызовам времени и нейромантическому сомнамбулизму. В «Сверхточном определении панка» героям важно договориться, в каком именно году умерло панк-движение. В «Воображаемом Ираке» (Visionary Iraq; с Кротти) – шлющем приветы одновременно и Дереку Джармену, и Греггу Араки – молодым любовникам жизненно необходимо понять, как реагировать на американский империализм, тесно вдобавок связанный с меркантильными интересами их родителей. Не случайно одна из ключевых для Абрантеша и его друзей картина называется «История взаимного уважения»: речь не просто об эволюции взаимоотношений двух главных героев, но в каком-то смысле об эстетической установке и производственной программе, концептуализирующей партнерство как таковое. Такое же название – A Mutual Respect – носит и продюсерская компания, основанная режиссером после премьеры.

Ранние фильмы Абрантеша подразумевали предельный драматизм, созерцательность, «серьезность» (картины с Карвером, «Олимпия», «Свобода», «История взаимного уважения» и другие), в то время как более солидные работы последних лет скорее (но не всегда) напоминают экспериментальные screwball-комедии; уже один пересказ дает исчерпывающее представление об их запредельно карнавальной атмосфере («Тапробана», «Скука скука», «Фрейд и друзья», «Дьямантину»). Есть и ленты, занимающие промежуточное положение между драматическим и комическим полюсами – формально близкие эксцентрическому бурлеску, но с более трагическим пафосом («Горбун», «Дворцы жалости»). Впрочем, разнообразных исключений в фильмографии режиссера, кажется, больше, чем правил и закономерностей.

«Дьямантину», вероятно, наиболее дорогой фильм, когда-либо выпущенный Абрантешем и Шмидтом (или один из самых дорогих), и, возможно, сознавая свою ответственность, соавторы вольно или невольно сгладили какие-то углы в стремлении помочь новому зрителю преодолеть интеллектуальный ценз на свое искусство. В результате в истории о футболисте несколько снижен привычный уровень перверсий, сделан акцент на звезде-протагонисте (в интервью соавторы признавали, что это первый их фильм, сюжет которого был придуман под исполнителя главной роли) и на его кавайных, мимимишных практиках.

Оставаясь внутри достаточно оригинальной и авторской традиции, но не знаменуя собой какой-либо эстетический прорыв, «Дьямантину» с его каннским успехом служит психологически важной отметкой мирового признания создателей «самого восхитительного и наименее классифицируемого кино нашего времени». ◆

Денис Катаев

# ПОСЛЕДНЯЯ ДИСКОТЕКА

FESTIVAL DE CANNES

**«Экстаз»**
***Climax***
**Автор сценария, режиссер**
Гаспар Ноэ
**Оператор** Бенуа Деби
**Художник** Жан Рабас
**В ролях**: София Бутелла, Ромен Гийермик, Сухейла Якуб, Смайл Кидди и другие
*arte France Cinéma, Rectangle Productions, Vice Films, Wild Bunch*
**Франция**
**2018**

*Смерть – не скелет кошмарный*
*с длинной косой в росе.*
*Смерть – это тот кустарник,*
*в котором стоим мы все.*
***Иосиф Бродский***

Танцоры, ангар и сангрия – вот и все составляющие камерного шедевра Гаспара Ноэ, который все же намного больше, чем может показаться на первый взгляд. «Экстаз» – очередной рубеж радикального автора, как когда-то шокировавшая многих «Необратимость» с легендарной сценой изнасилования героини фильма в переходе. Здесь же звезд нет, но, несмотря на это, а также на скромный бюджет и театральность, режиссер устроил безумный аттракцион вне нарратива – лишь на эмоциях, визуальных эффектах и вовлечении зрителя в действие на экране.

Если прежде Ноэ снимал «вход в пустоту»[1], то здесь он в эту пустоту впускает не только участников своего смертельного проекта, но и публику. Правда, ей стоит приготовиться: это погружение в потусторонние миры может оказаться опасным. Оно сродни состоянию клинической смерти или медикаментозному сну – так что

1. Фильм Гаспара Ноэ «Вход в пустоту» (2009). – *Прим. ред.*

«Экстаз»

безучастным свидетелем этого кошмара остаться не получится при всем желании. Ощущение почти по Бергману: кто ощущает внутреннюю пустоту, тот должен быть готов к смерти. Смерть тут рядом. Она главный герой фильма, который спрятался в роковом любовном напитке и начинает управлять другими героями. Зрительская миссия – выжить и выдохнуть после просмотра. Похоже на интерактивный проект или, если угодно, на иммерсивный спектакль, в котором вашим мнением не интересуются и выбора не дают: вас захватывает стихия, вам приходится следовать за фантазией создателя. Прожить с героями каждую секунду этого фильма – вот главная задача, которую режиссер ставит перед зрителем. «Экстаз» – это персональное инфернальное роуд-муви для каждого смотрящего. Это личное приглашение на казнь или одиночное путешествие в царство Аида, где вашим Вергилием становится один из героев, а обратного билета нет. Так что каждый трип в этом фильме не похож на другой, а ваши впечатления уникальны – chacun son cinéma.

Яркие флуоресцентные 90-е с VHS-флером, диско-хиты и современная хореография – завязка сюжета. Тринадцать лучших молодых танцоров с разных концов света собираются в одном месте в результате тщательного кастинга. Теперь они застряли in the middle of nowhere, на репетиционной базе, в духе детективов Агаты Кристи, где с ними неизбежно что-то должно произойти. Сначала они ставят радикальный экспрессивный номер, который потрясет мир, но в итоге сильное потрясение переживут они сами. После прогона артисты решают отпраздновать завершение изнуряющих танцев, устраивают финальную вечеринку с сангрией и известными экстази-, техно-, электронными хитами того времени. Но теперь это их последняя дискотека, после которой выживут только самые сильные и стойкие.

Писать про «Экстаз» дело неблагодарное, потому что это визуальный аттракцион, который один раз увидишь и поймешь, что никакие

«Экстаз»

слова не смогут передать то, что происходит на экране, а тем более по ту его сторону. Именно в этом фильме опасный метод Ноэ проявляется в максимальном разрешении. Технология такого метода подробно описана в книге психоаналитика Виктора Мазина «Лакан в кино»[2]. В ней исследуется механизм подобных коллективных просмотров, который сведен к формуле, идеально совпадающей с восприятием короткометражки «Мы трахаемся в одиночку» (We fuck alone) из порноальманаха «Запрещено к показу!» (Destricted, 2006). Мазин устраивает воображаемый просмотр резонансных картин вместе с Жаком Лаканом, который о них писал. Произведения Эйзенштейна, Кроненберга, Хичкока и самого Гаспара Ноэ он объединяет по принципу, как именно в них конституируется человеческий субъект, а вместе с ним и реальность воспринимающего. То, что и как Мазин анализирует, в частности, на примере короткого фильма «Мы трахаемся в одиночку», можно перенести и на фильм Ноэ «Любовь» (2006), и особенно, конечно, на «Экстаз». Проблемы объективации времени и пространства на экране, а также совместного восприятия откровенных сцен, то есть вовлечение зрителя в реактивную вселенную режиссеров, – основные элементы такого киноанализа. В фильмах Ноэ исследователь (вслед за Лаканом) видит возможность зрительской идентификации с изображением. Именно отождествление – главное, что происходит во время этого «Экстаза». Как в компьютерной игре, здесь вы выбираете своего героя и сопереживаете ему на протяжении просмотра. По замыслу Ноэ, кажется, мы должны жить в этом фильме максимально естественно, выбрать своего персонажа, ощутить его близость. Нам фактически предлагают выпить ту самую сангрию, будто синюю таблетку из «Матрицы». В итоге картина затягивает, не отпуская, в иную реальность на протяжении полутора часов. И так происходит, если вы, конечно, не рассерженный буржуа или скептический зритель, воспринимающий фильм только

2. См.: *Мазин В.* Лакан в кино. СПб., «Сеанс», 2015.

как наглую провокацию. Но, возможно, и такую публику Ноэ способен завлечь нестандартными визуальными технологиями, которые он уже использовал, например, в неоновом «Входе в пустоту». Теперь же он придумал невероятные изгибы и ракурсы камеры, танцующей вместе с участниками смертельного перформанса. Камеры, которая буквально переворачивается с ног на голову, чтобы головокружение стало естественным состоянием зрителей. Фактически Гаспар Ноэ, согласно концепции Мазина (и Лакана), устраивает сеанс БДСМ, осуществляет акт насилия над зрителем с помощью механизмов то ли НЛП, то ли кинематографического гипноза. В результате зритель оказывается послушным подопытным, получающим удовольствие от собственного «умерщвления»: «Любой фильм, даже самый детский и нежный, все равно являет собой насилие над нашей душой. Он взламывает нашу душу, чтобы встроить в нее что-то иное. Иногда мы этого не выносим и выскакиваем. Но иногда мы раздвигаем ручки и ножки и отдаемся кинематографу»[3]. Именно такое откровенное посягательство на частное пространство и происходит в кино Ноэ. Снятое как будто одним кадром, кино о коллективном безумии важно и смотреть на большом экране рядом с другими зрителями, только тогда будет получен максимальный эффект присутствия на той же танцплощадке. «Жизнь – это коллективная невозможность» – одно из главных утверждений картины.

Произведение становится искусством, только когда вступает во взаимодействие со зрителем. У художника Эрика Булатова есть серия работ, где он накладывает изображение публики поверх произведения классической живописи, как, например, в «Картине и зрителях», где он вступает в диалог со знаменитым «Явлением Христа народу». У Булатова толпа в зале сливается с персонажами, которых запечатлел Иванов, что создает дополнительные смыслы и пласты для восприятия любого арт-объекта.

Точно с такой же иллюзией, но в кино, работает Ноэ, который стирает границу между человеком смотрящим и человеком играющим. Мы – непосредственные участники этой радикальной хореографии, если решились на совместное приключение. В таком случае выстраивается некое трехмерное, как и в «Любви», пространство, где зритель взаимодействует не только с персонажами, но и со зрителями в зале, которые одновременно, на одном дыхании воспринимают происходящее на экране. Таким образом, ваши личные ощущения проецируются на публику и наоборот. Так формируется совместный, но раздельный опыт погружения, в котором тем не менее каждый отвечает за себя. Ноэ служит что-то вроде мессы, в ходе которой совершается необычный обряд.

Режиссер напоминает: vita brevis, ars longa – и желает, чтобы его герои испытали все счастье и горе, какое только может выпасть на долю человека. Для этого Ноэ устраивает ритуальные пляски смерти, заимствованные прямиком из средневековой иконографии. Они

3. «Кино, двойник психоанализа». Интервью с Виктором Мазиным. Беседует Андрей Карташов. http://seance.ru/blog/interviews/mazin_interview/

выводят наружу подсознательные страхи и помыслы людей и демонстрируют бренность человеческого бытия. Смерть здесь – он сам, режиссер, который, как и бергмановская Смерть из «Седьмой печати», играет с танцорами, но и со зрителями в шахматы. Смерть здесь как лакмусовая бумажка, показывающая, что быть человеком – сложный выбор, а животное всегда норовит прорваться наружу.

Сангрия выявляет истинную сущность, которая скрывалась за социальными масками или ролями. Очевидно, что обыграть смерть невозможно, но каждый из героев старается как может. Во время этого неравного боя можно окончательно потерять человеческий облик. Или – наоборот – переродиться, обрести смысл жизни. Или спасти чужую жизнь. Все эти узнаваемые мотивы проявляются в таких героях, как безутешная мать, которая неосознанно запирает собственного ребенка в электрощитовой, или как несчастный влюбленный, который пытается сблизиться с окончательно съехавшей с катушек подругой. В любом случае выигрывает тот, кого мало что волнует; тот, кто, несмотря на страсти Христовы вокруг, безучастно танцует под свой последний в жизни диджей-сет.

Гаспар Ноэ тематизирует смерть с помощью загробной жизни и путешествий в нее. Можно вспомнить его увлечение «Тибетской Книгой мертвых» в фильме «Вход в пустоту». Согласно этой книге параллельный мир, в котором какое-то время пребывает дух, покинувший тело, является таким же иллюзорным планом существования, как и мир живых. Бардо в данном случае – это их последняя дискотека. И это карта психоделического трипа, с которым уместно сравнить употребление психотропных веществ (необходимая составляющая творчества Ноэ). Смерть – лучший наркотик для режиссера, а «смерть – экстраординарный опыт», которым он пытается поделиться с нами. ◆

Ольга Шакина

# РЫЦАРЬ НЕЗРЕЛОГО ОБРАЗА

FESTIVAL DE CANNES

**«Человек, который убил Дон Кихота»**
***The Man Who Killed Don Quixote***
По мотивам романа Мигеля де Сервантеса
**Авторы сценария** Терри Гиллиам, Тони Гризони
**Режиссер** Терри Гиллиам
**Оператор** Никола Пекорини
**Художник** Бенхамин Фернандес
**Композитор** Роке Баньос
**В ролях**: Адам Драйвер, Джонатан Прайс, Стеллан Скарсгорд, Ольга Куриленко, Жуана Рибейру, Оскар Хаэнада, Джейсон Уоткинс, Серхи Лопес и другие
*Alacran Pictures, Carisco Producciones AIE, El Hombre Que Mato a Don Quijote AIE, Entre Chien et Loup, Fonds Eurimages du Conseil de l'Europe, Kinology, Movistar+, Proximus, Radio Televisión Española (RTVE), Recorded Picture Company (RPC), Tornasol Films, Ukbar Filmes, Wallimages*
**Испания – Бельгия – Франция – Португалия – Великобритания**
**2018**

Работы Терри Гиллиама вызывают у публики нечто схожее с реакцией на первую улыбку младенца: смешливое изумление пополам с восхищением. Младенец улыбается нам с конца 60-х (иногда добавляя к улыбке какой-нибудь громкий неприличный звук вроде того, с которым монументальная ангелова нога давила фигурки в склепанной Гиллиамом заставке «Монти Пайтон», – тогда публика весело морщится), но в наших глазах он за полвека нисколько не повзрослел. Разве что вырос до объемов упомянутого гигантского купидона.

Гиллиам многое сделал для того, чтобы мы воспринимали его именно так – сразу сердцем и животом, минуя мозг. Он и в интервью, и на пресс-конференциях важных фестивалей предстает даже не буйным – просто озорным дитятей с панковски стриженными патлами и в майке с максимально идиотским рисунком. Он будто не вполне понимает, как сюда попал: «Ух как вокруг много серьезных дядек, давайте над ними поржем». Есть вечные революционные студенты вроде Годара, есть анфан террибли подросткового возраста вроде фон Триера – и есть примерно двенадцатилетний Гиллиам, которого еще даже не перевели в старшие классы: уж слишком он любит мастерить поделки и клеить аппликации.

Таковы почти без исключения все его главные герои – инфантильные, эксцентричные, тайно или явно плюющие на взрослую жизнь: барон, штурмующий Луну на воздушном шаре из дамских трусов («Приключения барона Мюнхгаузена»); беспечный наркоман в панамке и шортах («Страх и ненависть в Лас-Вегасе»); девочка, играющая мертвым папой («Страна приливов»), и волшебник, играющий собственной дочкой («Воображариум доктора Парнаса»). Дон Кихот не просто вписывается в этот ряд – он праотец перечисленных: один из первых в мировой культуре персонажей, не просто впавший в детство, но никогда не выпадавший из него – и таким образом противопоставляющий себя миру. Два его предшественника в гиллиамовском универсуме – конечно, солнечный бездомный, именующий себя Королем-рыбаком («Я рыцарь в походе, и мне нужна твоя помощь!» – взывает вооруженный пластмассовым мечом Рыбак к пригревшему его радиоведущему), и застенчивый клерк Сэм Лаури из «Бразилии», который рассекает пламенеющие небеса в крылатых доспехах, сверкающих, как тазик для бритья. Ударной финальной частью этой условной трилогии о золотом сердце сумасшедшего рыцаря, не нужного никому, а на самом деле необходимого всем, трилогии лучших фильмов мудреца, прикидывающегося юродивым, и становится «Человек, который убил Дон Кихота». Настоящий, не сувенирный (в отличие от предыдущей «Теоремы Зеро» по глубоко вторичному сценарию гиллиамовского фаната) opus magnum, итоговая работа автора, которому почти восемьдесят.

Как известно, Гиллиам – хороший автор, которому клинически не везет, и – не удержимся от каламбура – медным тазиком для бритья в его карьере накрывался не один проект мечты, включая даже «Гарри Поттера». Что же это за «Дон Кихот», идею которого он не предавал более четверти века – несмотря на стихийные бедствия, болезни и смерти артистов, перебои с финансированием и суды с продюсерами? Конечно, не прямолинейная экранизация, но работа inspired by, с использованием любимого гиллиамовского барочного приема «театр в театре», который мы видели и в его «Мюнхгаузене», и в «Братьях Гримм», и в «Воображариуме доктора Парнаса», все действие которого – большое закулисье.

Лощеный лондонский клипмейкер Тоби снимает дорогую рекламу по мотивам Сервантеса, попутно вспоминая свое дебютное кино, снятое здесь же, в испанской глуши. Разом идеалистическое – потому что тогда еще мечтал менять с помощью искусства мир – и циничное, потому что на главные роли почти что в буквальном смысле соблазнил двух местных жителей, которые с тех пор перестали различать реальность и художественную условность, что, по большому счету – и по мнению всех соседей, – фактически сломало им жизнь. Пока Тоби устало тратит продюсерские деньги и уединяется с продюсерской женой, где-то неподалеку бродят старый сапожник, раз и навсегда поверивший, что его зовут Кихот из Ламанчи, и юная подавальщица из деревенского

трактира, распутная и невинная, как Дульсинея. Оба мечтают встретиться с создателем, которому предстоит заплатить им по, так сказать, экзистенциальным счетам.

Тоби (Адам Драйвер) и Дон (Джонатан Прайс) – разумеется, двойники. Еще один любимый прием Гиллиама – разделить главного героя, собственное альтер эго, на условных циника и идеалиста, физика и лирика: таковы Джек и Парри в «Короле-рыбаке», Десмонд и Мюнхгаузен в «Мюнхгаузене», Сэм и Гарри в «Бразилии», Дюк и Гонзо в «Страхе и ненависти в Лас-Вегасе». Один их них учит другого, приземленного, перевоплощаться в летучую, идеальную версию себя. В этом внутренний, скрытый сюжет фильмов Гиллиама: оторванный от реальности мечтатель может куда-то сгинуть – но останется жить в душе просветлившегося героя. Рискнем предположить, что это и постоянный сюжет духовной жизни автора – мутация от вынужденной позы циника к беззащитному, уязвимому, но честному и внутренне свободному идеалисту, происходящая в буквальном смысле по внутренней нужде: во втором состоянии труднее жить, но значительно проще творить.

Гиллиам добивается почти полного растворения двух повествовательных пластов – условно реального и художественно условного, старого и нового – друг в друге: «взболтать, не смешивать». Литературные и исторические герои имеют возможность пересекаться с невымышленными персонажами из сегодняшнего времени, которые о них, собственно, грезят потому, что действие перетекает со съемочной площадки в модернизированный средневековый балаган, из спальни, в которой практикуют игры с переодеваниями, на костюмированную вечеринку, где русский водочный олигарх предстает жестоким феодальным сюзереном, зато Дон, которому никто из соседей не верил, залезает на деревянную лошадь и приходится как нельзя лучше к пышному пластиковому двору. Можно было бы сказать, что Гиллиам – вполне в духе времени – рассуждает о новом Средневековье, о тьме архаики, застившей нам глаза в эпоху post truth, если бы не следующее обстоятельство: Гиллиама значительно больше интересует дух вечности.

И тут мы подходим к «мозговому» содержанию его кино, на которое за ужимками и прыжками как-то не принято обращать внимание. Средневековье Гиллиама невозможно назвать новым, потому что оно не кончалось. У него, как в квантовой физике, все миры существуют одновременно. Его робкие размышления о собственной авторской и человеческой конечности дали импульс к появлению универсума, где прошлое, настоящее и будущее суть одно, а значит, и смерти, сколько бы ее ни было, по большому счету, нет. «Ничто не вечно, даже смерть!» – восклицает авантюрист Тони из «Воображариума…», который, несмотря на реальную смерть исполнителя этой роли Хита Леджера, остается единым в трех актерских лицах.

Смерть есть бессмертие, а диктат времени оборачивается полной темпоральной вольницей. Практически все фильмы Гиллиама, начиная с «Бандитов во времени», – об условности временно́й шкалы. Тут

показателен любимый прием «Монти Пайтонов», забрасывание современных персонажей в прошлое. Что говорить о Коуле из «12 обезьян»; девочке из «Страны приливов», для которой мертвый папа вечно жив, несмотря на неуклонно сменяющие друг друга стадии разложения; ретропанке «Бразилии», герой которой персонаж разом из будущего и прошлого, невероятно старомоден и тем самым как раз прогрессивен. Неудивительно, что именно прославившийся «Бразилией» Джонатан Прайс в результате невероятных перипетий судьбы стал и гиллиамовским Дон Кихотом – бесконечно уязвимым, смертным и неуничтожимым одновременно, победительным в собственной слабости.

«Я умру и буду жить вечно», – успокоительно шепчет сам себе и одновременно всем нам Гиллиам. В этом, в общем, и состоит его противоречивый и потому универсальный месседж, который он десятилетиями пытается донести и до нас, и до себя самого. Слабость есть сила, смертность есть вечность – и наоборот. Перефразируя советского детского киногероя Васечкина, который играл в Дон Кихота на гиллиамовский манер, Гиллиам, которого несколько лет назад по ошибке убил журнал Variety, опубликовав заготовленный на него некролог, в порыве самоуничижительной иронии восклицает: «Дон Кихот – псих, а я – трепло!» И добавляет: «А смерти нет». ◆

Антон Долин

# ЗАПИСКИ ИЗ МЕРТВОГО ДОМА

## Данс макабр в десяти отступлениях

FESTIVAL DE CANNES

**«Дом, который построил Джек»**
***The House That Jack Built***
**Автор сценария, режиссер** Ларс фон Триер
**Оператор** Мануэль Альберто Кларо
**Художник** Симоне Грау Ронею
**В ролях**: Мэтт Диллон, Бруно Ганц, Ума Турман, Шивон Фэллон, Софие Гробёль, Райли Кио, Джереми Дэвис, Эдвард Спелирс, Дэвид Бэйли и другие
*Centre National du Cinéma et de l'Image, Concorde Filmverleih GmbH, Copenhagen Film Fund, Danish Film Institute, Danmarks Radio, Eurimages, Film i Väst, Film und Medien Stiftung NRW, Les Films du Losange, Nordisk Film Distribution, Nordisk Film- & TV-Fond, Potemkine, Programme MEDIA de la Communauté Européenne, Sveriges Television, Swedish Film Institute, Zentropa Entertainments*
**Дания – Франция – Германия – Швеция**
**2018**

Вот фильм, который построил Ларс.
А это убийца,
Маньяк и чудовище, ясное дело,
Что не щадил ни людей, ни животных
В фильме, который построил Ларс.
А это Мэтт Диллон,
Хороший актер, хоть давно не снимался
Ни в чем, настолько серьезном и жестком,
Теперь же сыгравший убийцу Джека,
Маньяка и чудище, ясное дело,
Что не щадил ни людей, ни животных
В фильме, который построил Ларс.
А это – Канны.
Большой фестиваль, а обиделся как маленький.
Прогнал режиссера, простил режиссера,
Наградил режиссера, обругал режиссера,
Устроил скандал на пустом, в общем, месте
С фильмом, который построил Ларс…

…И хватит, переходим на прозу. Фон Триер равно скандал. Датчанин по привычке оскорбляет чувства верующих во что бы то ни было, те по привычке хлопают

дверью и ищут эпитеты пообиднее. Дурацкому ритуалу нет конца. Поэтому так неинтересно эти дежурные эмоции анализировать. Самое время отступить от них в сторону.

С «Нимфоманкой» режиссер изобрел новый – очередной – стиль: дигрессионизм. В переводе: «кинематограф отступлений», вдохновленный, в частности, Прустом (жаль, фон Триер недостаточно знаком с русской классикой). Сбивающая ритм полистилистика, вызов идее эстетической цельности, где эпатаж встроен в философские размышления – то фрондерски парадоксальные, то вызывающе банальные.

Само механическое шокирование благопристойной публики, взыскующей соблюдения приличий или, напротив, туманной «актуальности», не что иное, как отступление. Отвлекающий маневр. Подушка безопасности для режиссера, давно говорящего только о самом личном и все более придирчиво выбирающего язык для этого разговора. Тому доказательством – «Дом, который построил Джек», вторая и завершающая часть колоссальной авторефлексивной дилогии. После «женской версии» – «мужская». После Эроса – Танатос. После нимфоманки – маньяк. После Джо – Джек.

**Отступление первое. Fame**

Когда фон Триер поступал в киношколу, его кумиром был Дэвид Боуи. Одеваясь в женскую одежду или пользуясь женским макияжем (все это можно наблюдать в одной из первых короткометражек режиссера «Садовник, выращивающий орхидеи»), он подражал любимому певцу. Именно песней *Life on Mars* по сценарию должен был завершаться фильм «Рассекая волны». Особое пристрастие фон Триер питает к песне *Young Americans* – она сопровождала финальные титры двух его «американских» картин, «Догвиля» и «Мандерлея». С одноименного альбома 1975 года – той самой поры, когда фон Триер впервые всерьез пробовал свои силы в кино, – лейтмотив «Дома, который построил Джек», последняя песня на пластинке: хит Боуи *Fame*, исполненный им вместе с другой иконой рока Джоном Ленноном.

Это песня о славе и ее побочных эффектах. Вернее, только о них. Слава, поется там, доводит тебя до преступления. Слава – гарантийный талон на боль. Возможно, фон Триеру понравился раскатистый старт песни и ее жесткий фанковый ритм. Но, скорее всего, стоит вслушаться в смысл. Джек не стремится к славе: его удел – анонимность, главное счастье маньяка. Слава – проклятие честолюбивого фон Триера, это он герой песни. К своим шестидесяти двум годам он сам стал Дэвидом Боуи европейского кино. Как фанаты ревниво сравнивали новейшие альбомы рок-гуру с ранними культовыми вещами, зрители фон Триера требуют от него повторения катарсиса, памятного по некоторым старым картинам. Он стал заложником своей славы и больше не выносит ее веса. Пламя славы (возвращаясь к тексту песни) выжигает в нем волю к переменам, чтобы свести его с ума. Слава тащится за ним, как кровавый след от трупа, привязанного к фургону Джека.

Новый фильм – благодатный дождь, смывающий следы преступления. Свобода окончательного жеста, позволяющая забыть о чужих ожиданиях. Отказ от состязания с самим собой: недаром фон Триер здесь использует в качестве иллюстраций сцены из собственных картин. «Дом, который построил Джек» – первый фильм фон Триера в Каннах, не претендующий ни на какие награды. Он вне конкурса – во всех смыслах. По ту сторону добра и зла. У него нет мерила, кроме самого автора и постороннего закадрового голоса, вкрадчивого старика по имени Вердж.

Не во славу, а против. Фильм, о котором будут писать «infamous».

**Отступление второе. Гульд**

Есть в картине и вторая музыкальная тема: Партита № 2 Баха в исполнении Гленна Гульда. Великий канадский пианист – первый аргумент в долгом закадровом споре Джека с Верджем. На этом примере убийца пытается доказать, что каждое его преступление – своеобразное произведение искусства.

Почему Гульд? Образцовый эксцентрик, возможно, страдавший от синдрома Аспергера, конечно, не был склонен ни к каким преступлениям. Как, впрочем, и чудак фон Триер с его депрессиями и боязнью перемещений в пространстве. Зато Гульд – живая иллюстрация того, как прикосновение к искусству отрывает художника от реальности, переносит в вымышленный мир, который контролирует исключительно он сам, настаивая на собственных законах. Он будет сидеть только на этом старом стуле; летом не расстанется с шарфом и перчатками; назовет Моцарта слабым композитором. Но его Гольдберг-вариации будут лучшими на земле каждый раз, когда он возьмется их исполнять. Особая связь с Бахом – связь с Богом, не иначе.

Гульд, как и фон Триер, чуравшийся с какого-то момента публичных выступлений (режиссер снял с себя семилетний обет молчания, но от пресс-конференции впервые отказался), закрывался от своей славы в лаборатории, где искал точное звучание для выбранной им музыки. Он мировая звезда и в то же время антипод Боуи.

Играя Баха, в черно-белом фрагменте из фильма Брюно Монсенжона у себя в студии, не напоказ, Гульд привычно мычит, поет, щелкает пальцами, сам себе дирижирует, пристукивает, вскакивает из-за инструмента и садится вновь. Его странности не могут не напомнить обо всех причудах фон Триера, его вызывающих поступках и неудобных для окружающих повадках. Но как можно слышать только мычание, не замечая музыки?

**Отступление третье. Барокко**

Важен, однако, не только сам Гульд, но и то, что он исполняет. Уже в «Рассекая волны», несмотря на его семидесятнический рок-драйв, фон Триер решил убрать из финальных титров запланированного Боуи и заменить его «Сицилианой» Баха, аранжированной для органа

и трубы. Адепт и поклонник Вагнера, режиссер чем дальше, тем чаще отдает предпочтение не его «звуковым волнам», а декоративной отстраненности барокко.

В «Догвиле» и «Мандерлее» эффект остранения возникает благодаря саундтреку из Вивальди и других итальянцев XVIII века. В «Антихристе» использована ария из «Ринальдо» Генделя. Бах – еще и отсылка к обожаемому фон Триером Тарковскому – звучит чаще всех: в «Нимфоманке» ему посвящено отдельное тематическое отступление. Упоенный формализм его клавирных упражнений как нельзя лучше соответствует умозрительным построениям фон Триера, за которыми тщательно скрыты страсть, горечь и боль.

Совпадение, о котором трудно не упомянуть. Одновременно с первым каннским показом «Дома, который построил Джек» в Москве состоялась премьера первой оперной постановки, осуществленной Константином Богомоловым – оратории Генделя «Триумф Времени и Бесчувствия». Русский перевод либретто создал на основе оригинального текста Владимир Сорокин, за музыкальную часть отвечал дирижер-аутентист Филипп Чижевский. Все три слова, вынесенные в название оратории, напрямую отражают темы «Дома, который построил Джек». Ключевыми персонажами спектакля оказались невинное дитя, девочка-жертва (Красота в интерпретации контратенора Филиппа Матмана), и убивающий ее маньяк Чикатило (Удовольствие – Винс И). Звучит в оратории и мелодия той самой Lascia ch'io pianga, которую использовал в «Антихристе» фон Триер. Глумливый, нарочито схематичный, решенный в вызывающе кичевых тонах триллер Богомолова идеально совпал с барочной идеей бренности всего сущего, преходящей власти красоты над миром и безнравственности наслаждения. «Дом, который построил Джек» тоже своеобразная вариация на тему Vanitas. Недаром чем ближе ее экстатический и, разумеется, безнадежный финал, тем громче и настойчивее звучит за кадром Бах – уже не в легкомысленном наигрыше репетирующего Гульда, а в скорбной обработке для церковного органа.

**Отступление четвертое. Потрошитель**

Настало время познакомиться с Джеком. Американский гражданин средних лет, по профессии инженер, он выбирает своих жертв более или менее случайно. С удовольствием рассказывает об «инцидентах» – на них поделено повествование – с участием женщин-жертв, но вообще-то с не меньшей радостью убивает мужчин.

Хотя радости на лице Джека не встретишь. О его мотивах и даже хронологии совершенных преступлений, которая позволила бы воссоздать некую эволюцию, зритель имеет самое приблизительное представление. В одном из инцидентов Триер премирует публику комическим скетчем на тему обсессивно-компульсивного расстройства: как в брехтовской пьесе, Джек под собственный закадровый комментарий

послушно листает напоказ картонки с диагнозом. Маньяк, которого вот-вот поймают, бесконечно возвращается в дом жертвы и повсюду ищет следы крови, чтобы тщательно их стереть. Он не может успокоиться, пока не наведет идеальную чистоту.

Потом автор почему-то об этой мании начисто забывает. Это, конечно, не неряшливость фон Триера, а ложный след – как тот момент в «Забавных играх» Михаэля Ханеке (с которыми «Дом, который построил Джек» во многом пересекается), где двое киллеров придумывают себе несуществующие мотивы, а на самом деле куражатся над жертвами и зрителями.

Джек – человек без биографии и характера. Он персонаж, а не абстракция лишь потому, что его играет сильный актер. Мэтт Диллон, начинавший с Копполой и Ван Сентом, видимо, истосковался по концептуальной и стилистически цельной режиссуре – в каждом «периоде» своего героя, в каждой его временной маске и в тех моментах, когда он ее срывает, совершая убийство, Диллон леденяще невозмутим и иронически последователен. Сама его траектория требует постоянных трансформаций. Да, он придуманный фон Триером конкретный серийный убийца. Он же – все маньяки сразу.

Он – Синяя Борода, убивавший любивших его женщин. Недаром у Джека в кладовке есть запретная комната, куда невозможно войти, вплоть до кульминации фильма. И прототип героя из страшной сказки Перро – Жиль де Рэ, убивавший невинных детей.

Он – вдохновенный и самовлюбленный Мальдорор из прозаической поэмы Лотреамона, гений лирических отступлений и садистских пыток, которым подвергаются и родные, и чужие.

Он – Джек-потрошитель, главный серийный убийца всемирного фольклора. Любое из его воплощений. А может, наш советский Джек – Чикатило: в отличие от Потрошителя, тот был современником триеровского Джека.

Он – Норман Бейтс из повести Роберта Блоха (сделавшего свой вклад в канон литературы о Потрошителе) и картины Альфреда Хичкока, да и десятка других фильмов под лейблом «Психоз». Застенчивый и милый молодой человек, без предупреждения переходящий от светской беседы к убийствам.

Он – нарцисс и щеголь Патрик Бэйтмен из «Американского психопата» Брета Истона Эллиса: помешанный на аккуратности яппи, убивающий с особым кайфом тех, кто ниже его на социальной лестнице. Леденящую главу «Убийство ребенка в зоопарке» фон Триер цитирует довольно определенно: просто вместо зоопарка у него сафари.

Он – сама Смерть, неутомимый косарь с Елисейских полей. В роли такого косаря снялся для рекламной кампании фильма фон Триер, воспроизводя кадр из главного хоррора датского кино – «Вампира» Дрейера.

Да, как можно забыть? Джек – это и сам фон Триер из трехминутной исповедальной шутки «Профессии», в которой режиссер размозжил

«Дом, который построил Джек»

молотком голову невнимательного зрителя, предварив это признанием: «Я убиваю». Те же слова звучат из уст Джека.

**Отступление пятое. Домкрат**

Но прежде всего Джек – инструмент. Материал, от которого зависит результат труда. Этот тезис голос от автора твердит так настойчиво, что не запомнить невозможно.

В первом инциденте Джек встречает на дороге элегантную женщину, у которой спустило колесо. Поменять она его не может – домкрат сломался. Джек вовсе не спешит воспользоваться случаем и укокошить незнакомку; долго отнекивается и не желает везти ее в автосервис. А потом пасует перед ее напором, будто сдается своей участи – быть ему маньяком-убийцей (вот и она шутит на эту тему, думая, что кокетничает). Домкрат чинят, он опять ломается. Джек тоже ломается и убивает попутчицу одним ударом по лицу. Домкратом.

Jack по-английски – домкрат. Герой этой картины – инструмент режиссера. Пожалуй, не простой инструмент, а именно домкрат – приспособление для приподнимания огромной машины над почвой, то есть над привычными законами жанра «триллера про маньяка».

Такие же инструменты, но чуть поменьше, его жертвы. Актрисы выбраны с умыслом. Безымянная попутчица – Ума Турман: нефиг было убивать Билла, рано или поздно тот должен нанести ответный удар. Подозрительная соседка – Шивон Фэллон, не раз снимавшаяся у фон Триера, но игравшая и у Ханеке в американской версии «Забавных игр». Мамаша с детьми – Софие Гробёль, героиня культового для Дании сериала «Убийство» (там она бодро расследовала страшные уголовные дела, здесь моментально отступает перед Джеком). Любовница героя, которую тот называет Простушкой, – внучка Элвиса Пресли красотка Райли Кио. Героиня «Девушки по вызову» проваливает задание: ей не

удается прельстить бесстрастного Джека, задумавшего отрезать ей ножом обе груди.

Ему вообще нравится орудовать ножом, хотя может обойтись и домкратом. Джек неприхотлив: одних он убивает первым попавшимся способом, для других у него припасен пистолет или охотничье ружье. Некоторых просто душит. Бывает, долго пытает. Или убивает моментально. Материал (жертва) определяет метод. Как настоящий художник, Джек не ограничивает себя в средствах.

«Дом, который построил Джек» – подобие творческого манифеста. Для героя фильма его артистические амбиции – самооправдание: в частности, убитых он фотографирует в специальных художественных позах, а потом превращает в инсталляции-чучела, готовя к финальной «тотальной инсталляции». Для фон Триера же это иллюстрация эстетической безнравственности, за которую его корят особо рьяно. Он потратил десятилетия на выстраивание разных, подчас противоположных, стратегий.

Тщательно вылизанные перфекционистские арт-объекты в «Элементе преступления» и «Европе». Спонтанный неряшливый стиль «Догмы 95» в «Королевстве», «Рассекая волны», «Идиотах». Сто камер плюс видеоклипы в «Танцующей в темноте». Предельная театральная условность в «Догвиле» и «Мандерлее». Отсутствующий оператор в «Самом главном боссе». Романтический маньеризм «Антихриста» и «Меланхолии»...

«Нимфоманка» и «Дом, который построил Джек» – манифесты свободы, которую сам режиссер воспринимает как преступление против принятых конвенций и собственных былых поисков. Здесь он становится Мистером Изощренность; так прозвали Джека репортеры криминальной хроники. Отныне фильм волен выбирать свою форму и инструменты для ее воплощения в зависимости от прихотливой воли автора, меняясь от главы к главе, от одной сюжетной линии к другой. Мануэль Альберто Кларо, работающий с фон Триером начиная с «Меланхолии», – идеальный для него оператор-хамелеон, виртуоз без определенного стиля. Ролики из YouTube, прямые цитаты и завуалированные реминисценции – само собой. Вкрапления авторской анимации? Почему нет. Компьютерная графика или архаичный рукотворный грим? Пусть будут оба.

Лишь бы копился материал для того дома, который будет воздвигнут в финале.

**Отступление шестое. Шпеер**

Будто масон с мастерком и в фартуке, фон Триер строит здание своего фильма из разнокалиберных кирпичей. Джек уверяет, что он на самом деле не инженер, а архитектор. На протяжении всей картины – да что там, всей жизни! – он пытается доказать свою самодостаточность окружающим и самому себе, построив свой дом, как и обещал известный стишок. Но дом не строится, ничего не ладится. Во-первых, ни одна

конструкция не держится: они хороши на бумаге, симпатично смотрятся в макете, но чахнут и разваливаются на природе. Во-вторых, Джек сам недоволен результатом собственного труда и уничтожает одну модель за другой.

У него нет иного дома, кроме склада с замороженными пиццами, на котором он хранит трупы своих жертв. Того самого склада с неоткрывающейся дверью. Только в самом конце Джека осеняет: трупы – это и есть его материал. Из них надо строить дом.

В «Доме, который построил Джек» фигурирует много архитектурных сооружений – от Акрополя и храма Зевса в Афинах до готических соборов. Не чуждый декадентской романтической чувствительности герой увлечен эстетикой руин – как и процессом разложения мертвого тела; из отрезанной груди одной из жертв он сшил себе кошелек для мелочи. Но единственный архитектор, имя которого звучит с экрана, – Альберт Шпеер, бессменный любимец Гитлера. И кумир фон Триера.

Не будем забывать: Джек – не Ларс. Если он и альтер эго режиссера, то преувеличенное, пародийное, вывернутое наизнанку. Джек – не снимок Ларса, а его негатив (не случайно маньяк увлечен негативами собственных фотографий). Его лукавый силлогизм ошибочен: злодейство вполне может сочетаться с гением, гений не отменяет возможности злодейства, но при этом, возгоняя градус злодейства и объявляя себя художником, он не может автоматически заслужить статус гения. Шпеер планировал идеальный Берлин утопического в его понимании будущего, фундаментом для которого была бы кровь миллионов жертв Гитлера. Из этого не следует, что склеенный и сколоченный из замороженных трупов дом Джека – настоящее произведение искусства.

Фон Триер никак не отлепится от нацизма. Очевидно, мелькающий на экране Гитлер и тривиальные рассуждения о злодеяниях Сталина, Муссолини или Мао как глобальных инсталляциях (вспоминаем: слова и мысли Джека, не Ларса) – средний палец Каннскому фестивалю и политкорректной общественности, записавшей режиссера в фашисты после неосторожной реплики на пресс-конференции. Но не только. Это еще и его персональный пунктик, ведущий начало от нацистских мундиров в ранних любительских короткометражках и дипломных «Картин освобождения», где героем-мучеником становился офицер вермахта.

Важнее Гитлера здесь Шпеер: не диктатор, а приближенный к нему художник. Шпеер, чьи планы пошли прахом, как и планы Джека; архитектор, который думал изменить мир, но не оставил ни одного шедевра. Горькое напоминание о том, в какую пропасть ведет творца его высокомерие. К руинам, как бы они ни были живописны.

**Отступление седьмое. Сало**

Когда в пятом и последнем инциденте фильма Джек планирует очередное злодеяние, он уже не хочет довольствоваться единичным убийством. Ему, как «большим художникам» – воспетым им тиранам

«Дом, который построил Джек»

XX века, – необходимо убийство массовое. В своей мастерской-холодильнике он собирает несколько жертв и приковывает их в молитвенной позе, на коленях, к одному каркасу. Его художественный замысел – убить их одним выстрелом, единственной пулей.

Позы будущих жертв, обреченно скорчившихся под прицелом ружья Джека, моментально напоминают о «Сало, или 120 днях Содома» – самом садистском, в прямом смысле слова, фильме XX века и одном из самых скандальных, в котором Пьер Паоло Пазолини перенес на экран «120 дней Содома» маркиза де Сада. Французский либертен – еще один давний кумир фон Триера, будто листающего здесь каталог своих грешных пристрастий. А Пазолини для него, бесспорно, модель для подражания. Проклятый художник, завершивший свой вызывающий фильм незадолго до трагической гибели, после которой картина почти сразу была запрещена. Дело было в том самом 1975-м, когда вышел столь любимый фон Триером альбом Дэвида Боуи *Young Americans*.

Фон Триер, подобно Пазолини, заворожен тоталитарными практиками насилия системы над человеком, воплощенной в последнем фильме итальянца в модели одного «пыточного замка» и марионеточной фашистской республики Сало. Он бросает им вызов и одновременно любуется. Хочет дойти до того предела, когда тело убитого перестанет вызывать у зрителя чувство ужаса, превратившись в артефакт, произведение искусства, зрелище. Испытать на прочность не столько способность к эмпатии, сколько упомянутое Генделем (точнее, Сорокиным, еще одним учеником Сада и собратом Пазолини) бесчувствие.

**Отступление восьмое. Утенок**

Чем больше людей страдают от акций Джека, тем равнодушнее смотрит на это зритель: способность испытывать шок притупляется довольно быстро. Зато один момент в фильме травмирует всех без исключения.

В флэшбэке Джек-ребенок на берегу пруда ловит сачком пушистого желтого утенка, берет того в кулак и секатором отрезает ему ногу. Моментально родилась легенда о том, что режиссер-живодер замучил птенца на самом деле – иначе как объяснить собственную резкую реакцию? Фон Триер, смеясь, поясняет, что это единственная сцена, в которой можно было обойтись без компьютерной графики: мальчик просто зажал настоящую ножку утенка в кулаке, а отрезал силиконовую, с искусственной кровью.

Сентиментальность буржуазного вкуса, вшитая в подкорку даже завзятым левакам, не даст спокойно на это смотреть: все страдания мира не стоят слезинки утенка. Куда проще наблюдать сцену садистской охоты Джека на двух детей и их мать, по которым он стреляет с вышки из ружья с оптическим прицелом, сопровождая выстрелы разглагольствованиями об «охотничьей этике».

Этот контрапункт дает четкое представление о задачах фон Триера. Он не пытается испугать своего зрителя или заставить его испытывать отвращение. Ему нужно, как всегда, подставить тому зеркало, дать полюбоваться на собственные парадоксальные реакции и заставить задуматься о характере насилия (человека над человеком и художника над потребителем искусства). Настоящее же насилие вершится над самим кинематографом с его конвенциями и скучным морально-эстетическим кодексом. Фон Триер режет его по живому так же браво, как Роман в одноименном тексте Сорокина расчленял традиционный роман.

Стеллан Скарсгорд сравнивал фон Триера с Хансом Кристианом Андерсеном. И правда, триеровское «золотое сердце» – чем не «Девочка со спичками»? Где она, там и хрестоматийный «гадкий утенок», обреченный на все страдания мира и изгнанный своей семьей. Поздний фон Триер не без сарказма заставляет публику опять жалеть утенка и проклинать жестокость автора-мучителя, а та будто не замечает того, что наблюдение за чужими страданиями – основа многих форм искусства, а в особенности кино.

**Отступление девятое. Блейк**

Возможно, самая известная сказка Андерсена – «Снежная королева». В подавляющем большинстве триеровские жертвенные героини как две капли воды похожи на Герду. Теперь наконец-то его героем стал Кай – мальчик с замороженным сердцем в ледяном дворце (это и есть морозильник Джека для хранения трупов), где он складывает из холодных кубиков паззл со словом «вечность». Точно так же Джек строит свой дом из мертвых тел. «Много лет я снимал фильмы о добрых женщинах, теперь настало время сделать картину о злом мужчине» – единственный официальный комментарий фон Триера к собственному фильму.

На экране мелькают дигрессии из классики изобразительного искусства – «Рождение Венеры» Боттичелли и гаитянские Венеры Гогена,

«Поцелуй» Климта и «Поцелуй» Мунка, целомудренные влюбленные Рембрандта и чувственные обнаженные Курбе… Все кричит о любви; о ней выспрашивает Джека и его собеседник. Но тот остается холодным, словно повелитель Снежного царства. Женщины интересны ему как полигон для пыток. Не более, не менее. Слоган «Нимфоманки» – «Забудь о любви» – приобретает характер окончательной аксиомы в «Доме, который построил Джек».

Возможно, поэтому в череде процитированных художников выделяется один, самый важный для фильма: Уильям Блейк. Поэт и живописец, чье имя в каноне кинематографа неразрывно связано со смертью и переходом в мир иной (см. «Мертвеца» Джима Джармуша). Еще один отвергнутый социумом безумец и визионер. Образы с его гравюр и картин возникают чаще всего. Кстати, и «вечность» – термин из мифологии и космогонии Блейка: так он называл идеальный мир, своеобразный Эдем, где человек может соединиться с богом.

Фигурирующий в рисунках Блейка демиург, впрочем, не Христос и не Иегова, а Уризен (Urizen), ключевой персонаж его дуалистической системы. В расшифровке – Your Reason. Рационалистический тиран, воплощение жесткой воли и подавления всех желаний: двойник Джека, да и самого фон Триера, пожалуй, тоже. Распоряжающийся чужими жизнями методичный маньяк считает себя художником – то есть творцом. Безусловно, Джек у фон Триера не только автопародия, но и проекция беспощадного бога. Поэтому он фатально одинок. Как такому отыскать себе пару? Только жертву.

Фон Триер цитирует не только визуальные образы, созданные Блейком, но и его поэзию, постоянно возвращаясь к образам Тигра и Агнца. Один жесток и кровожаден, второй благ и кроток. Главное же – помнить, что первый всегда, во всех ситуациях без исключения, сожрет второго.

**Отступление десятое. Инферно**

В катарсис, исцеление, искупление, хэппи энд сегодняшний фон Триер верит не больше, чем в победу ягненка над тигром. Но он знает, что даже тигр не вечен; может отыскаться хищник посильнее.

У этого Синей Бороды нет наивной жены, которая открыла бы запретную комнату. Он открывает ее сам и поплатится за это, как за любое нарушение запрета: в конце концов, мы имеем дело со сказкой. В темном углу обнаруживается тот, с кем Джек говорил с самого начала фильма, когда экран был погружен в кромешную тьму, а единственным саундтреком оставался тихий плеск воды. Некто Вёрдж, по наивности принятый нами за внутренний голос маньяка.

Вежливый джентльмен в старомодном черном костюме, с карманными часами на цепочке: кто он? Verge – в переводе «край», «грань», по которой всю жизнь ходят и Джек, и создавший его режиссер. Verge – название мощной криптовалюты, обеспечивающей своим держателям максимальный уровень анонимности. А еще Verge – сокращенное

и потому не сразу узнанное имя римского поэта Вергилия. Создатель «Энеиды» описал самое известное в античной литературе сошествие в ад; потому он же стал проводником Данте по загробному миру в «Божественной комедии». Теперь Вёрдж поведет туда Джека.

Его имя начинается на ту же букву «Д», он тоже считает себя человеком творческой профессии, на голове – капюшон красного халата, напоминающий о красном колпаке флорентийского поэта с множества канонических изображений. В том числе со знаменитой картины Эжена Делакруа «Ладья Данте», на которой Данте и Вергилий переправляются через Стикс. Это полотно воспроизведено в фильме с предельной, вызывающе маньеристской точностью.

Эклектика предыдущей хроники, уложенной в пять инцидентов, сменяется в эпилоге пышной, уже неподдельно барочной изобразительностью. Мы в аду. Можно, наконец, признать это и перестать стесняться. У эпилога есть подзаголовок: «Катабасис»; в переводе с греческого – сошествие в преисподнюю.

Фон Триер подводит нас к путешествию в самую глубину – к основам – постепенно. «Сало…» Пазолини основано на конкретных страницах «Ада» Данте. Блейк создал в последние годы жизни удивительные иллюстрации к «Божественной комедии» – в основном к тому же «Аду». А в программном «Бракосочетании Неба и Ада» софизмы одного из главных герев – Дьявола – явно близки триеровскому герою: он мог бы быть автором так называемых «Притч Ада». Холодильник для трупов, в котором «творит» Джек, – явная отсылка к ледяному озеру Коцит, девятому кругу ада. Фильм наполнен кадрами хроники, заставляющей думать об аде на Земле, – концлагеря, массовые экзекуции, истощенные мученики без надежды на избавление…

Исполнитель роли Вёрджа Бруно Ганц – еще один намек фон Триера. Самая знаменитая роль прекрасного швейцарского актера – Гитлер в «Бункере». Тот самый затравленный, обреченный на смерть и скорее жалкий, чем страшный, фюрер, о сочувствии которому режиссер осмелился сказать на каннской пресс-конференции в 2011 году, после чего был объявлен персоной нон грата. Но ведь Ганц играл и ангела Дамиэля в «Небе над Берлином» у Вендерса. Таким образом, здесь он – Гитлер-хранитель.

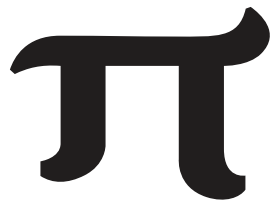
Среди прочего в фильме рассказан апокриф о дубе Гёте, который рос на территории лагеря уничтожения Бухенвальд: именно под его сенью гениальный немец писал «Вальпургиеву ночь» для своего «Фауста». Описания пейзажа из этой сцены трагедии прилежно воспроизведены в размашистых картинах триеровского Инферно.

Как облик этих гор громаден!
Как он окутан до вершин
Ненастной тьмой глубоких впадин
И мглой лесистых котловин!
Как угольщики, черномазы

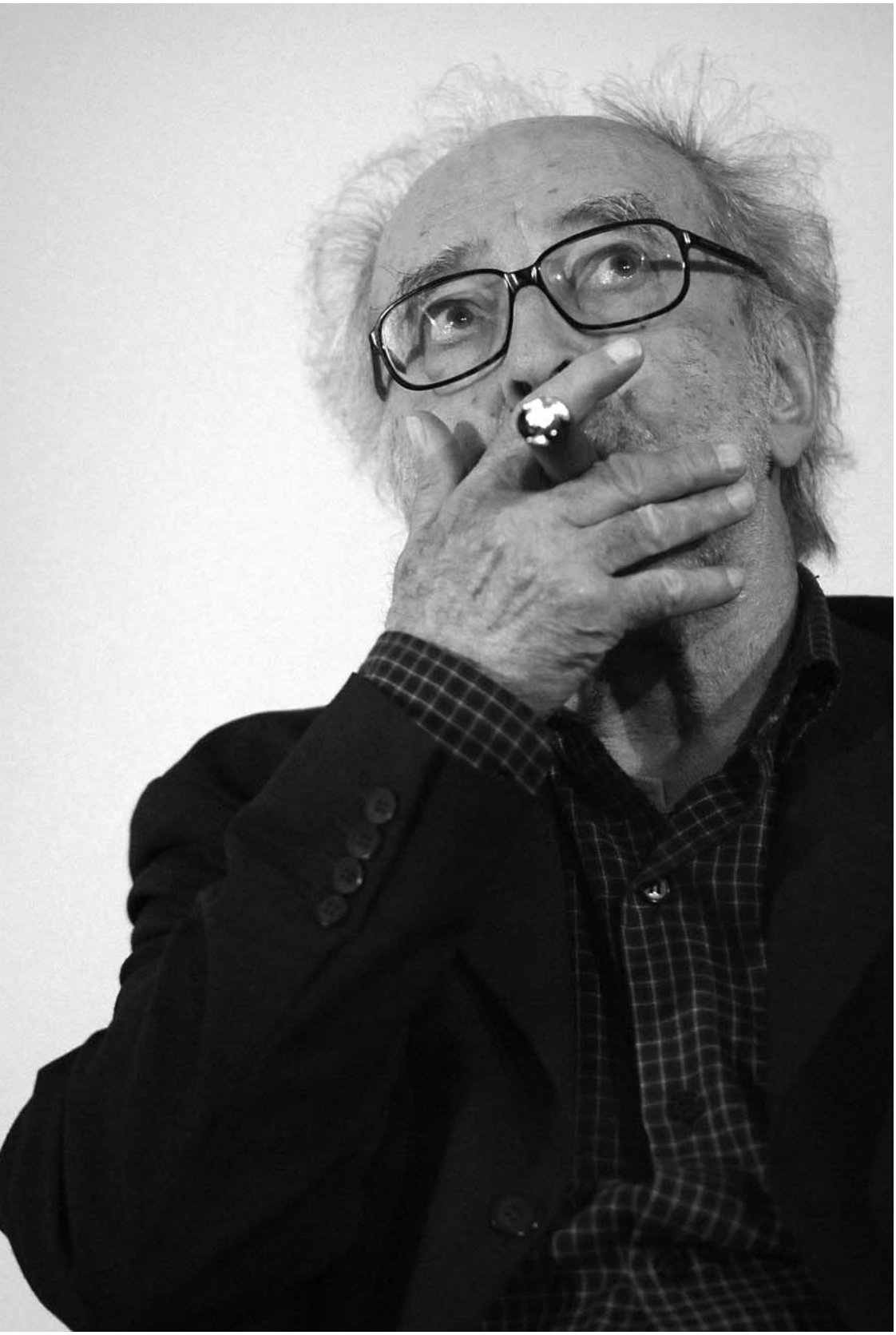
Скопившиеся в них пары,
Как будто это клубы газа
Из огнедышащей горы.
И правда, языком багряным
Бросаясь к облакам седым,
Здесь пламя борется с туманом
И пробивается сквозь дым.

Восторженно ужасаясь устройству Вселенной, датский режиссер не видит для искусства иной роли, кроме роли гётевского дуба: отбрасывать тень для немногих несчастных посреди адской жары. Его поиск сродни фаустовскому. Вёрдж – еще и мудрый Мефистофель, предостерегающий своего спутника: «Скорей за что-нибудь схватись, а то сорвешься с кручи вниз». Тому слишком нравится ходить по краю, и он неизбежно сорвется. А потом будет падать бесконечно долго, поскольку у ада нет дна. И неясно уже, кто именно летит: Джек, получивший за свои прегрешения высшую меру загробного наказания (пусть утешатся возмущенные святоши в зрительном зале), или Ларс фон Триер, добровольно сиганувший с обрыва в самое жерло преисподней в поисках то ли бога, то ли человека.

А это Вергилий,
Который все ходит и ходит кругами,
Спускаясь к воронке привычного Ада
И крепко держа Джека за руку.
Нет им ни дна, ни покрышки, ни края.
Житейский, нормальный, простой катабасис
В фильме, который построил Ларс. ◆



PODPISNIE.RU



Лев Карахан

# СКВОЗЬ ТЕМНЫЕ ОЧКИ

## Угадать Годара с четырех кадров

FESTIVAL DE CANNES

*…Встреть он НЛО, не знал бы, что сказать. Вот я бы в карман за словом не полез, ведь я сам НЛО.*

***Ж.-Л.Годар о Спилберге и о себе***

В новом фильме Годара «Книга образа» (Le livre d'image; предварительные названия: «Образ и речь», «Папирус», «Проба синего» и др.) все как обычно – с самого начала.

*Длинное и резкое «пи-и-и-и» – тест звука, который должен оставаться на ракорде за кадром, – режиссер использует на черном фоне как короткую увертюру к фильму, вероятно, замещая этим сугубо техническим элементом звук как элемент содержательный. К звуку в этом качестве Годар традиционно относится с подозрением как к потенциальному ретранслятору слов. Идеологически заряженные, они, по Годару, всегда норовят нанести урон природной независимости изображения. Большего доверия, чем слова, видимо, заслуживает музыка, поскольку, как гласит титр в посвященной арабскому Востоку шестой главе фильма «Счастливая Аравия», «музыка не нуждается в идентификации».*

Зуд интерпретации возникает сразу, при первом соприкосновении с кинотекстом и не дает покоя уже в момент произнесения магического слова «Годар» (многими его поклонниками и оно проинтерпретировано: в нем обнаружено слово «god» – «бог»).

А если после просмотра попытаться разложить все по полочкам, тут глаза и разбегаются: от звука «пи» несет к последней главе, где говорится о музыке. Но стоит задеть по ходу слово «титр», и уже надо торопиться обратно, поскольку оно, конечно же, как нельзя лучше способ-

←
Жан-Люк Годар.

ствует до-расшифровке отношений Годара со словом и таинственного тест-звука «пи».

Правда, *до-расшифровка*, то есть попытка углубленного проникновения в какую-либо монтажную единицу годаровского коллажа, палимпсеста, центона (как только ни называют его почти лишенные повествовательного – а в «Книге образа» и игрового – начала монтажные композиции), может увести вглубь настолько, что сама необходимость дальнейшего последовательного истолкования кинотекста померкнет в упоении процессом стремящейся к бесконечности интерпретации – к примеру, той самой годаровской любви-ненависти к слову, о которой начало его нового фильма и напоминает.

*При всей своей свободолюбивой неприязни к словам Годар как прирожденный идеолог все-таки не может от них отказаться. Видимо, это глубокое внутреннее противоречие и привело его к созданию уникальной в условиях звукового кино и на сегодня уже абсолютно отлаженной системы постоянного внедрения в изображение титров и интертитров*[1].

*Чтобы как-то нейтрализовать семантику, Годар визуализирует слова и целые фразы – то скульптурно расчленяя свои изречения на буквенные блоки, то делая эти изречения почти нечитаемыми в выбеленных светом участках кадра. Нередко надписи накладываются одна на другую.*

*Умеет он и красочно расцвечивать слова и даже рас-свечивать их, представляя в виде рекламных неоновых трубок (как в оп-арте у Джозефа Кошута или Брюса Наумана). В конце концов слова превращаются в кинемы, то есть фактически становятся лишенным выраженной интенции изображением.*

*Но! Годар никогда не покушается на устойчивость морфологии и синтаксиса своих высказываний и не деформирует их лингвистическую основу. Превращая в стилевую массу, в кинему лишь графику букв, он зорко охраняет от исчезновения в графике исходного смысла, который где-то там за нечитаемостью и причудливостью (в том числе и самого смысла) всегда кроется, присутствует, сколько бы ни пытались притянуть Годара к постмодерну и деконструкции с их объявленной войной «логоцентризму».*

*Декоративность годаровских титров нисколько не умаляет их настойчивости и коммуникативного напора. Чего нельзя сказать, к примеру, о тексте письма-рецензии на фильм «Книга образа» товарища и соратника Годара, реставратора «Аталанты» и знатока русского кино Бернара Эйзеншица. В силу ясно выраженной в этом письме преданности годаровской эстетической вселенной оно, наверное, и было помещено в рекламный каннский буклет фильма, чтобы более адекватно представить новую работу великого режиссера. Но, казалось бы, подражая ему в тезисной отрывочности высказываний, Эйзеншиц позволяет себе и то, что Годар в своих лингвистически жестко отлаженных кинописьменах никогда не допускает. Уже в самом начале своего*

1. У годаровской титровой графики есть, конечно, и последователи. Одним из них на прошедшем Каннском кинофестивале вполне можно считать Гаспара Ноэ. Но последователи, как и Ноэ в своей победившей в программе «Двухнедельник режиссеров» картине «Экстаз», никогда не нагружают титры смыслами так беспощадно, как это делает Годар, и скорее используют их чисто аттракционный потенциал.

*текста Эйзеншиц резко ломает синтаксис и ради возгонки эмоций выделяет причастные обороты в отдельные предложения: «Не имеющий формы…»; «Заглушивший все обольщения изображений…»; «Заново открывающий прерывистость…» и т.д. Относящиеся к слову «материал» в первом предложении письма («Вы воссоздали яркий материал…»), эти элегантно летучие, сделанные из причастных оборотов фразы Эйзеншица словно слишком открыты стилю, чтобы защитить от стилизации саму комплиментарную мысль автора. У Годара же в титрах-крепостях, как бы он эти крепости ни разукрашивал, мысль всегда остается в сохранности.*

Преодолевая восторг интерпретации, возникающий при первом же соприкосновении с годаровским кинотекстом, и с трудом возвращаясь в его объективную реальность, на титр-крепость как раз и наталкиваешься: «Мастера должны быть, как Бекассин – она молчит».

*Классическая героиня комикса – маленькая бретонская служанка Бекассин – возникает в фильме «Книга образа», конечно же, неспроста. Она заставляет мысленно вернуться к нечленораздельности первичного кинозвука «пи». Ведь Бекассин (Bécassine – в переводе с фр. дурочка, глупышка) известна тем, что ее создатели – художники Ж.П.Пиншон и Комери нарисовали ее круглую мордашку в чепце без рта, подчеркивая бессловесность своего простодушного персонажа.*

*Но Бекассин не просто отсылает нас к звуку «пи». Происходит нечто вроде переориентации восприятия. Естественная устремленность вперед, готовность к развитию первоначальной информации угасают на фоне затяжного возвращения к пройденному. Ближайший адрес – предыдущий фильм Годара «Прощай, речь 3D». Он заканчивался тем, что право голоса автор оставлял лишь плачущему младенцу и поскуливающей собаке.*

Связанные с кинематографом Годара извечно повышенные интерпретационные ожидания в какой-то момент – это может быть и самое начало фильма – как бы стопорятся (почти незаметно). И страстная устремленность вперед, ожидание новой пищи уму наталкиваются на мощный противоход.

Все бесконечно разнообразные киноцитаты, киноформаты, кинотехнологии, словно по зову хозяина, вдруг устремляются вспять, чтобы засвидетельствовать о скрытом в глубинах годаровской поэтики их общем месте приписки – о той с годами все более угрюмой тотальной оппозиционности автора, которая, пожалуй, и является главным источником его вдохновения. Все знаменитые годаровские «анти-» (антивербальность и антибуржуазность, антимилитаризм и антиидеологизм, антиглобализм и даже антикинематографизм), за сменой, чередованием и взаимодействием которых с неослабевающим интересом уже более полувека следит мировое киноведение, разве значимы

они сами по себе, без покрывающего разом все эти «анти-» общего экзистенциального по происхождению негативизма Годара в отношении всякого систематического восприятия мира?

**«— У вас есть ряд сквозных идей и цитат, но вы зачастую говорите одни и те же вещи посредством разных цитат и наоборот.**
**— Да, так и есть».**
(Из интервью с Ж.-Л.Годаром «Это не книга с картинками, это образ», см. сайт журнала «Сеанс».)

Когда Годар упрямо настаивает на своем, его особое индивидуальное авторское присутствие оказывается гораздо важнее конкретных образов с их подвижной внутренней многозначностью. Именно Годар как образ, а не сами его образ**ы** («Книга образ**а**» все-таки), становится в такой ситуации объектом интерпретации. При этом зависая в соприкосновении с более или менее, но уже давно очевидными лейтмотивами, *образом* мысли, интерпретация начинает бурно работать на холостом ходу, просто нагнетая масштаб в и без того масштабный миф о Годаре.

**«Я выжил потому, что не позволил сделать из себя модель, но дело обернулось так, что в результате я стал для синефилов моделью не-модели».**
(Ж.-Л.Годар. Фрагменты книги и интервью. – «Искусство кино», 2010, № 11*.)

* Здесь и далее см. публикацию Годара в обновленном переводе в этом номере «ИК». – *Прим. ред.*

*Легендарные американские очки-«вайфареры», созданные фирмой Ray-Ban в 1957 году словно специально к началу бурной кинокарьеры режиссера, за которыми он скрывается почти так же, как и неравнодушные к этой модели голливудские звезды (от Мэрилин Монро до Тома Круза), фактически приросли к Годару и стали неотъемлемой частью его мифа, вне зависимости от того, носит он их в данный конкретный момент или нет. Никакие утепляющие свидетельства о том, что за темными очками он прячет «свою растерянность перед миром»*[2]*, уже не могут изменить «поднебесного» его статуса – наверное, одного из самых высоких в истории кино.*

*Мировые авторитеты никогда не изрекали ничего более грандиозного, чем то, что было в разное время сказано о Годаре, начиная с Анри Ланглуа – «кинематограф делится на «до» и «после» Годара». Потом были и Роберто Лонго: «все фильмы, которые я видел, сделаны Годаром», и Луи Арагон: «…искусство сегодняшнего дня – это Жан-Люк Годар». А в начале 90-х Михаил Трофименков в своей известной статье о Годаре «Две или три вещи, которые я знаю о нем» («ИК», 1991, № 2) попытался внести в общий панегирический тон некоторую урезонивающую ясность: «Для многих Годар – синоним современности».*

2. Коллеге Валерию Турицыну удалось во время пребывания Годара в Москве (1992) воочию увидеть то, что мало кому открыто, а именно закулисье мифа: «Он приподнял – не темные – очки, чтобы дать глазам немного отдохнуть, и на мгновение я увидел его глаза и близорукий, несколько растерянный взгляд. Глаза у Годара были почти нежные» (см. сайт «Кинопоиск»).

В облако этой глобальной «современности», которое и по сей день окутывает режиссера, при желании легко погрузить фактически любой из

Бекассин, персонаж комикса Ж.П. Пиншона и Комери

его образов – даже малышку Бекассин. Стоит только включить и так слишком долго работавший вхолостую мотор интерпретации.

*Можно ли, к примеру, представить, что, используя в «Книге образа» именно теперь, именно этот рисованный образ, Годар вообще никак не проявил свое прославленное чувство современности? Хотя бы на уровне интуиции. Разве не знаменательно то, что в год своего рождения – 1905-й – Бекассин стала первым в мире комикса персонажем женского пола. Будь Бекассин чуть помоложе, она вполне смогла бы присоединиться к восьмидесяти двум женщинам-кинематографистам, которые безусловно выразили в этом году современность, когда во главе с председателем большого каннского жюри Кейт Бланшетт стройными рядами выстроились на ступенях красной каннской лестницы, чтобы заявить о своем равноправии с мужчинами.*

Но Годару все же не пристало въезжать в современность на глупышке Бекассин, как на осле, хотя он и *God*-ard. Как бы исключая саму возможность занижения масштаба и вновь активизируя интерпретацию, Годар после упоминания о Бекассин выходит на предельно доступный ему (в рамках средиземноморской цивилизации) тематический максимум.

С помощью всегда уклончивой, подчеркивающей прежде всего диапазон авторских возможностей, а не прямую осмысленность

монтажной связки Годар от героини комикса идет, по сути, к главному кадру всего фильма – фрагменту последней, как считают исследователи, картины Леонардо да Винчи «Иоанн Креститель». В поясном портрете режиссер выделяет руку новозаветного пророка с воздетым к небу указательным пальцем. Не случайно именно этот кадр так широко используется как главная эмблема фильма: и на обложке его каннского буклета (думается, утвержденного Годаром), и в качестве иллюстрации к рецензиям, которую дружно использовали все основные каннские издания (Variety, Screen, THR).

*Фрагментируя полотно Леонардо, Годар тем самым как бы исключает из поля зрения собственно леонардовский, лукавый по отношению к христианскому сюжету контекст. За кадром остается все, что относится к изощренному ренессансному маневру великого мастера, изобразившего Иоанна Предтечу, аскета и пустынника, в образе холеного полуобнаженного андрогина (моделью для Леонардо, как известно, послужил его ученик и предположительно многолетний возлюбленный Салаи).*

*Но отключен у Годара и тот символический контекст, который у Леонардо – по крайней мере, в руке Иоанна Крестителя – все-таки присутствует и обозначен хорошо видимыми (во фрагменте особенно) тремя пальцами правой руки: большим, символизирующим Бога-Отца; согнутым средним, символизирующим Бога – Духа Святого, и доминирующим в композиции указательным, символизирующим Бога-Сына. Его скорое спасительное пришествие в мир и возвещает у Леонардо своим жестом Предтеча. Но, конечно же, не у Годара.*

*Для тех, кто относится к его сегодняшней сгущенной монтажной поэтике с доверием* (впрочем, кто же еще отважится добровольно эту поэтику интерпретировать[3]), *совершенно очевидно, что апроприированная экраном рука пророка никакого отношения пусть даже к вялому ренессансному ожиданию небесного Спасителя не имеет и без усилия локализуется только лишь в контексте сугубо годаровского* **руко**делия.

*Уже много лет («Альфавиль», «Китаянка», «Новая волна», «Имя Кармен», «Прощай, речь 3D» – это только то, что вспоминается с ходу) в разных ракурсах и изобразительных фактурах режиссер настойчиво инсталлирует на крупных и сверхкрупных планах именно руки как нечто похожее на его собственный самодельный вариант спасения.*

*Такой вариант спасения не рассматривался только в самой первой полнометражной картине Годара «На последнем дыхании» (1960), сделанной наотмашь и действительно на последнем экзистенциальном дыхании. Оно если и предполагало хоть какое-то спасение героя – Мишеля Пуакара – от всех опостылевших условностей бытия, то лишь в смерти этого героя. Смерти реальной, а не потешной, как потом в «Безумном Пьеро» (1965), где герой специально по-клоунски раскрашивал свое лицо, а затем обматывал себе голову бутафорским динамитом.*

3. «…Если «Прощай, речь 3D» еще можно было смотреть и даже получать некое извращенное удовольствие, то «Образ и речь» невыносим полностью и целиком». *Е.Беликов* (сайт «Информ. Агентства России»).

*Последнее дыхание на то и было последним, что не могло повториться, а если и повторялось, то уже как условность, несущая в себе элемент мучительного компромисса автора – пусть худого, но мира с реальностью.*

*Используя формулу Ланглуа, можно сказать, что после фильма «На последнем дыхании» не только весь кинематограф разделился на «до» и «после» Годара – сам Годар оказался «после» Годара.*

*Это, конечно же, не мешало ему и его героям ненавидеть упорядоченную реальность еще больше, чем прежде. Вынужденность компромисса провоцировала лишь бурный рост негативизма, который стал все чаще срываться в издевку (в том числе и над самим собой), гротеск, карикатуру и начисто изжил саму возможность естественно-романтического взгляда на мир: «Если вы не любите море, если вы не любите горы, если вы не любите жизнь, идите к черту», – говорил когда-то отчаянный Мишель Пуакар.*

*Но одним только ядом жив не будешь. Им не насытишься, даже если его так много, как в 121-м фильме мастера, снятом в разных форматах. Продолжая жить, пусть даже «жить своей жизнью», оставив перспективу смерти как бы про запас (известно, что Годар долгое время носил в бумажнике лезвие «на случай, если станет совсем невмоготу»[4]), приходится признавать, что яд невозможен без противоядия. А если так, то, значит, не обойтись и без надежды на спасение, выраженной, по крайней мере, условно в виде художественно-сбалансированного целого. Не случайно Годар в своих фильмах, как бы ни перетасовывал в ярости все карты, всегда пристально следит за образной логикой.*

**«Фильм должен иметь начало, середину и конец, но не обязательно в этом порядке»** – эту важную мысль Годар счел необходимым в очередной раз высказать в этом году на заочной каннской пресс-конференции, когда общался с журналистами по телефону в формате FaceTime.

*Руки и есть та единственная условная образная константа в токсичной годаровской кинореальности[5], которая при всей своей символичности все-таки содержит хоть какое-то подобие истинности и противостояния ложному благоустройству мира. Взятые крупно и как бы нарочито оторванные от всего остального, постылого, они у Годара живут – и движутся, и томятся, и трепещут, и ликуют, и сплетаются…*

*В «Книге образа» очевиден решительный скачок в эволюции традиционного образа спасительных рук. Годар явно не настаивает на множественном числе. Ему достаточно и одной канонизированной самим Леонардо руки пророка.*

Этот неожиданный (после Бекассин) глобальный вброс резко повышает возможности интерпретации, пребывавшей в простое, в констатации

**4.** См.: *Лукин Вл.* Histoire(s) de Godard на сайте журнала «Сеанс»: http://seance.ru/blog/portrait/histoires_de_godard/

**5.** Настоящая беда словно ходит с ней рядом: после того как Годар снял в «Фильме-социализм» (2010) крупнейшее круизное судно «Коста Конкордия», оно, как известно, в ночь с 13 на 14 января 2012 года налетело на рифы в Тирренском море вблизи от итальянского острова Джильо, унеся жизни тридцати двух человек.

«Книга образа», режиссер Жан-Люк Годар

безусловного величия мастера. Рука пророка заставляет погрузиться в новую годаровскую «мануальность» как нечто действительно суперзначимое в составе его «Книги образа».

*Актуальная еще в предыдущем фильме «Прощай, речь 3D», символика рук в «Книге образа» впервые утратила свой гендерный окрас, обнадеживающую, а может, и спасительную для жизни в целом связку «мужское-женское», связку одной руки с другой (часто лишь мыслимой где-то за кадром). Исчез и всегда драматичный, но в каком-то онтологическом смысле и сам по себе утешительный мотив парности человеческого существования, чаще всего возникавший у Годара (даже в монтажных фильмах последнего времени) в виде более или менее выраженной любовной интриги.*

*Рука по-прежнему сулит спасение, но оно уже не обусловлено, как прежде, активным и мужественным (мужским) авторским вторжением в жизнь. Ясно, что автор слишком умудрен опытом жизни, чтобы еще раз переживать его и пускаться во все тяжкие. Он скорее посматривает на жизнь, чем участвует в ней, – ну, скажем, сквозь призму римейков. Не случайно именно так – «Римейки» – и называется первая часть «Книги образа», которая следует за вступительными кадрами. И любовь, и насилие, и смерть в этой первой части уже не жизнь, а лишь модель жизни, собранная из существующих игровых и документальных кинообразов, в том числе и годаровских (как, например, в цитате из «Маленького солдата» – встреча Брюно и Вероники на бензоколонке – или из «Карабинеров», где герой по имени Микель-Анджело издевается над женщиной, пользуясь своей безнаказанностью).*

*Оставаясь «синонимом современности», Годар не погружается в нее как действующий игрок, но скорее дистанцирует современность как отдельный от него объект, достойный сожаления и сдержанного, чуть*

*высокомерного сочувствия. Годар в «Книге образа» – как чеховский Фирс, но только сам себя заколотивший в заброшенном и оторванном от мира киноархиве. Прямое участие в мировых катаклизмах*[6] *его больше не интригует. Сегодня, словно работая на тренажере и при помощи различных аудиовизуальных моделей, он готов лишь преподавать миру необходимые ему спасительные уроки из своего «фирсова» далека.*

*Чувствующие, «мужские-женские», мятущиеся руки больше не в помощь. Их место заняла рука затворника – рука не чувствующая, а думающая. Именно о высоком интеллектуальном напряжении автора и свидетельствует, видимо, тревожно поднятый вверх в спасительной заботе о сущем указательный палец этой руки.*

*Обращение Годара к эссе швейцарского философа Дени де Ружмона «Думать руками» заявлено все в том же прологе «Книги образа». Присутствовало упоминание об этом эссе и в картине «Прощай, речь 3D». Но тогда, четыре года назад, уже «думая руками», Годар еще не оторвался от чувственного жизненного контекста, который вполне допускал «мужское-женское»: в кадре преспокойно разгуливали разнополые герои с обнаженными гениталиями. В «Книге образа» подобное гендерное откровение уже абсолютно недопустимо, ибо думающий палец поднят и пришла пора сказать о самом главном.*

*Но о чем? На что все-таки указывает указательный палец пророка, если еще внятная космосу Возрождения Благая Весть не более чем пустой звук в пустых годаровских небесах. Туманные свидетельства Годара о его вере в богов античного полиса едва ли пригодны для того, чтобы небеса «озвучить». (Тем более что образ пустоты и небытия всегда занимал режиссера гораздо больше, чем возможность населить небесную пустоту сакральными образами*[7]*.) Указывает ли вообще указующий перст у Годара? Или этот перст, уже не способный на что-либо спасительно указывать, может лишь спасительно грозить современному миру, который Годар знает, как самого себя.*

**«— Значит, это идет скорее изнутри, чем от повестки дня?**
**— Да, но повестка дня подключается».**
(Цит. интервью с Ж.-Л.Годаром – см. сайт журнала «Сеанс».)

В упоении интерпретацией все-таки наступает момент, когда хочется, как биржевому игроку, наконец зафиксировать прибыль. Однако в том-то и дело, что кинематограф Годара такой фиксации целенаправленно и очень успешно сопротивляется. И не только, когда интерпретация пробуксовывает и в привычного Годара, его образ мысли проваливаешься, как в бездну. Но и в том случае, когда, прибегая к образу Иоанна Крестителя, этот кинематограф вроде бы усиленно и даже грозно подталкивает интерпретацию вперед, к какому-то новому знанию.

Вброшенные в сознание оригинальные, цитатные, автоцитатные и прочие смешанные, сложноустроенные образы мгновенно становятся в общем контексте прежде всего годаровскими, вне зависимости от

**6.**
Опыт такого участия в революционных событиях 1968-го, 50-летие которых Каннский фестиваль отмечал в этом году, не принес Годару желаемого удовлетворения. Скорее разочарование. К тому же обвинение в «ребячестве» (Роман Полански). Поддавшись революционному порыву, Годар, полагающий, что «выбор между тревеллингом и панорамированием – это моральная проблема», висел на занавесе каннского Гран-Пале, не давая занавесу подняться, и орал на несогласных: «Я говорю о солидарности со студентами и рабочими, а вы о тревеллинге и макросъемке. Вы оху…». В сущности, и в «Уик-энде», и в «Китаянке», и даже в анонимных революционных фильмах группы «Дзига Вертов» (типа «Ветер с Востока») Годар уже включил революцию – по крайней мере, революционную позу, которую сам же принял в 68-м, – в число своих многочисленных, достойных карикатуры «анти-».

**7.**
См.: *Виноградов В.* Антикинематограф Ж.-Л.Годара, или «Мертвецы в отпуске». М., «Канон+», 2013, с. 202.

того, взяты они из фильмов Эйзенштейна, Довженко, Бориса Рыцарева («Волшебная лампа Аладдина»), Офюльса, Майкла Сноу («Центральный регион») или литературных произведений Рильке, Монтескьё, Жозефа де Местра – это лишь пестрый *шорт*-лист «Книги образа».

В одном из титров этого фильма автор сочувственно цитирует своего любимого Брехта: «только фрагмент аутентичен». Но преимущественно заемный материал более, чем обычно, приоткрывает в «Книге образа» авторскую кухню, и можно без труда увидеть, как в процессе фрагментирования аутентичность и Леонардо, и Эйзенштейна, и Рыцарева при высоких монтажных скоростях словно сама собой переплавляется в подлинность все того же мифа о Годаре.

В конце концов, именно он, глобальный автор, у которого современность как некое всепоглощающее целое в синонимах, и оказывается всегда конечным бенефициаром – повторяешь ли ты вместе с ним, заслушавшись звуком «пи», пройденное или же с ним и Леонардо устремляешься к неизведанным берегам. Только он, сам Годар, невидимо существует в фильме как истинный смысловой центр тяжести, к которому конкретные фрагменты и даже конкретные «повестки дня» могут, конечно, «подключиться», но лишь для того, чтобы неизбежно сгинуть в необозримой годаровской современности без остатка.

При этом желание все-таки выделить в безразмерной современности то, что указывает хоть на какую-то конкретную «повестку дня», не исчезает. Хочется узнать хоть что-нибудь о том реальном источнике могучего авторского беспокойства, которое сосредоточено в грозно распрямленном *думающем* пальце.

*В «Книге образа» такое желание приводит интерпретацию прямиком к шестой части фильма «Счастливая Аравия». По общему экспертному мнению, именно в этой части годаровская современность более всего напоминает «повестку дня», выглядит специфичной и позволяет говорить о таких уже вполне узнаваемых и действительно опасных для мира явлениях, как ИГИЛ (организация, запрещенная в РФ), война в Сирии, потребительское отношение западной цивилизации к Востоку и т.п.*

*Но какой бы экстремальной та или иная вдруг возобладавшая у Годара «повестка дня» ни была, даже она не в состоянии изменить давно сложившуюся в его кинематографе общую гравитацию, присущий этому кинематографу годароцентризм.*

*Не так сильно автор кокетничает, когда объясняет в уже цитированном интервью (см. сайт журнала «Сеанс») происхождение тех или иных образов. Он говорит, к примеру, о том, что арабский Восток и Магриб возникли в его фильме потому, что у дедушки шофером был алжирец. А аравийский шейх не потому ли, что Годару попался на глаза кадр, где рядом со «старым шейхом» – одна из муз режиссера Марина Влади (она снималась у него в фильме «Две или три вещи, которые я знаю о ней»): «Ее там не очень хорошо видно, потому что я не хотел ей навредить…» – говорит Годар.*

*След давних, не проясненных общедоступной историей отношений с Мариной Влади можно обнаружить и в другой части фильма «Дух законов», где звучит аутентичный фрагмент из «Охоты на волков» в исполнении Владимира Высоцкого. Впрочем, тут помимо косвенной связки через Марину Влади двух ее знаменитых, по выражению Годара, «воздыхателей» сработал еще и чисто кинематографический годаровский субъективизм: «Я счел, что эта песня хорошо согласуется с образом слегка безумного крестьянина из «Земли». Вот и всё» (ранее цит. интервью, см. сайт журнала «Сеанс»).*

*У Годара и целая часть под названием «Петербургские вечера» вполне может появиться в фильме только потому, что одноименная французская книга сардинского посла в Российской империи Жозефа де Местра просто лежала у режиссера на столе. При этом в «Книге образа» автор «нацистской», как считает Годар, концепции «божественной войны» вовсе не связан с «Войной и миром» Толстого, который впрямую позаимствовал у де Местра (в седьмом диалоге его «Петербургских вечеров») мысль старого реакционера о духе армии, влияющем на исход сражения. У Годара за названием «Петербургские вечера» следуют на экране фрагменты из толстовской экранизации – знаменитые бальные сцены «Войны и мира» С.Бондарчука, который к де Местру – ни сном ни духом. К тому же в годаровский монтаж попал первый бал Наташи Ростовой, который, как известно, происходил в Москве и к «*Петербургским *вечерам» тоже отношения не имеет.*

*Но Годара такая приблизительность, наверное, только радует. Все, в том числе и чисто кинематографические, нестыковки (вроде той, что фрагмент из «Алёнки» Барнета Годар принял за фрагмент из «Земли» Довженко) автора «Книги образа» нисколько не смущают. И это при всей его действительно уникальной, особенно в истории кино, эрудиции (на заочной каннской пресс-конференции режиссер сказал, что и сейчас смотрит фильмов больше, чем сам директор каннского кинофестиваля Тьерри Фремо). Можно сказать и так, что Годар этим нестыковкам слегка потворствует (если впрямую их не подстраивает). Они, как и разнообразные попытки удержать аутентичный материал в поле его сугубо личных ассоциаций, словно незаметно окорачивают смысловую самостоятельность фрагментов и мешают ей осуществиться в той уже новой (казалось бы, мастером и созданной) монтажной (коллажной) общности, которая, как и всякое полноценное художественное произведение, обретает свою собственную, во многом независимую от автора жизнь. Но такая, вновь возникающая в собрании фрагментов, самостоятельная жизнь внутри годаровской поэтики может означать только одно – непредусмотренную им конечную победу конкретной «повестки дня» над не знающей границ современностью.*

*Почему вообще Годар так борется со своим собственным кадром? Почему все то, что между кадрами (знаменитое годаровское «между»), для него гораздо важнее не только слышимого, но и видимого в кадре?*

*Почему Годар так настойчиво культивирует сложную технику резких, на полуслове обрывов звука и изображения (а также практику «неаккуратных» склеек звука с изображением, звука со звуком и изображения с изображением)? Разве не потому, что хочет в том числе и чисто технически превратить кадр лишь в проблеск, вспышку смысла, который, как в аллюзии или сне, не в состоянии продлиться, дотянуться до другого смысла.*

*Такие вспышки и проблески могут создавать лишь блуждающие тематические волны, которые накатывают на пока еще неведомый берег и, не успевая за этот берег зацепиться, тут же и возвращаются в породивший их океан. И никогда, ни при каких обстоятельствах эти волны не могут прийти к оседлому состоянию и сформировать на берегу независимую от океана устойчивую проблемную концентрацию – «повестку дня».*

Годар умеет перенаправить интерпретацию и подменить «повестку дня» изысканным мастерством уклонения от этой «повестки». И даже не пристало, подчиняясь обаянию мастерства, обременять автора ожиданием пророчества или тем более меркнущей в свете этого мастерства какой-то там «повестки». Не лучше ли расслабиться и просто следить за ловкостью и искусностью рук? Может быть, именно на руки мастера, совершающие ювелирную монтажную работу, и обращает у Годара внимание указательный палец, выдвинутый от всей руки на представительство лишь в силу природной своей функции – указывать.

Не случайно режиссер сравнивает пять основных частей «Книги образа» с пятью пальцами руки. Что же касается приблудной шестой, «аравийской» части (добавленной в процессе работы к основным пяти), то она, проявив склонность к проблематизации и скрытую враждебность по отношению к тематическим волнам и вихрям Годара, может, для того и понадобилась (как собаке пятая нога), чтобы оттенить гармонию и норму в руке мастера.

> **«...Если бы какой-нибудь халиф мне вынес приговор и сказал: «Ладно, будете снимать и дальше, но придется выбрать: вас либо ослепят, либо отрубят кисти рук... Если забыть про боль, я бы, наверное, выбрал слепоту, она бы мне так не мешала. А без рук никак нельзя».**
> («Путь к языку» – интервью с Годаром. – «ИК», 2010, № 11.)

К глазу не только собственному, но прежде всего зрительскому – воспринимающему дело рук мастера – Годар относится по-настоящему безжалостно. Об этом он собственно предупреждает абсолютно откровенно. Только совсем уж простодушная готовность интерпретировать Годара, что бы он ни подбросил в топку интерпретации, может миновать без опаски фактически завершающий вступление в «Книгу образа» четвертый (после звука «пи», Бекассин и указующего перста) кадр фильма. Это

«Андалузский пес», режиссер Луис Бунюэль

затертый цитированием знаменитый фрагмент из «Андалузского пса» Бунюэля: разрез бритвой глазного зрачка (он же, как известно, яичный белок). Для Годара, сколько бы он сам эту цитату ни использовал, она всегда остается в истории кино единственно адекватным образом его отношения к зрителю и миру вообще. Что бы Годар этому миру *ни* (или *не*) говорил, именно бритва в «Книге образа», как и раньше, как и всегда, выражает предельно радикальный авторский настрой. И в 87 лет Годар не собирается изменять себе, даже если, слава богу, перестал носить лезвие в своем бумажнике – на всякий случай. Сюрреалистическая «нежность легких разрезов скальпеля на выпуклости зрачка», о которой говорил Сальвадор Дали (он и придумал на самом деле классический образ в «Андалузском псе»), – это не про Годара. Может быть, поэтому он и вынужден так тщательно скрывать свои «почти нежные» глаза (которые довелось увидеть Валерию Турицыну в 92-м) за стеклами очков: темными или прозрачными – не важно.

*Принято считать, что радикальную режиссуру Годара, с новой силой проявившую себя в его монтажных фильмах последних лет, отличают прежде всего эзотеричность и недоступность для понимания непосвященными. И естественно, что там, где непосвященные, есть и небольшое количество посвященных, которые совершают кумиротворение мастера в актах многотрудной дешифровки его фильмов и понимания его авторских замыслов.*

*Энтузиасты-толкователи, участники годаровских ристалищ предполагают, что существенно повысить процент дешифровки можно в том случае, если количество просмотров, скажем, «Книги образа» или фильма «Прощай, речь 3D» увеличится в несколько раз. Б.Нелепо («Сеанс»), В.Коршунов («Искусство кино»), не сговариваясь, что важно, обозначили количество просмотров, оптимально*

*необходимое для наиболее адекватного взаимодействия с годаровскими головоломками. По мнению молодых критиков, этих просмотров должно быть три.*

*Так получилось, что в этом году в Каннах мне удалось посмотреть «Книгу образа» именно три раза почти подряд. Однако итог, к которому приходишь в результате этого троекратного посещения годаровских показов, оказывается вовсе не связан с пропорциональным увеличением дешифровок. Хотя, конечно же, удается опознать гораздо больше киноцитат, упомянутых в фильме литературных источников и просто прочесть до конца гораздо больше титров и интертитров, сменяющих друг друга с неимоверной скоростью. После третьего просмотра вдруг становится как-то совсем очевидно, что загадки и ребусы Годар безостановочно вбрасывает вовсе не для того, чтобы их кто-то разгадывал. Истинно бритвенная его радикальность состоит не в том, что он шифруется, а в том, что сам вопрос (более или менее загадочный) режиссер ставит гораздо выше ответа и, в сущности, вообще не заинтересован в том, чтобы какие-либо ответы-объяснения к его кинемам приделывались. Совсем наоборот: то ли для того, чтобы пробить на экзистенцию, то ли уже без всякой высшей цели – от одной только накопившейся с годами ненависти к понятийному миру, где на все вопросы придуманы ответы, Годар готов резать по живому (см. цитату из «Андалузского пса»), преднамеренно загоняя своими безответными вопросами в кромешный тупик.*

*В фильме «Прощай, речь 3D» даже рассказывается история, в которой безответное вопрошание показательно сталкивается с тотальным на него запретом, и, по сути, Годар приравнивает такой запрет к фашизму: «Никаких почему!» – закричал немецкий офицер еврейскому мальчику, который перед входом в газовую камеру спросил мать: «Почему?»*

*Синонимом фашизма является для Годара не только запрет на трагически зависающий в воздухе вопрос обреченного на смерть ребенка «почему?», но и принципиальная невозможность каких-либо понастоящему безответных «почему», к примеру, в голливудском кинематографе, где на самом деле все заранее ясно: как в фильмах Клинта Иствуда, которого Годар иначе, как фашистом, не называет, или понятных всему миру фильмах Стивена Спилберга, свою ненависть к которому Годар едва ли не вешает себе на грудь, как боевую медаль.*

*Годар считает, что власть кинематографа даже сильнее, чем власть Гитлера или Наполеона. Но режиссер недоговаривает: власть кинематографа – обоюдоострая. Она, конечно же, может довести до края, до фашизма очевидную понятность кинообразов, которые в изобилии порождает голливудский мейнстрим. Но ведь и яростно оппонируя этой понятности из глубин артхауса, тоже можно дойти до «бритвочки по глазам». Фашизм (как экстрема сознания – не обвиняет же Годар Иствуда в создании лагерей смерти) – улица с двусторонним движением. А движение бывает ведь не только право-, но и левосторонним.*

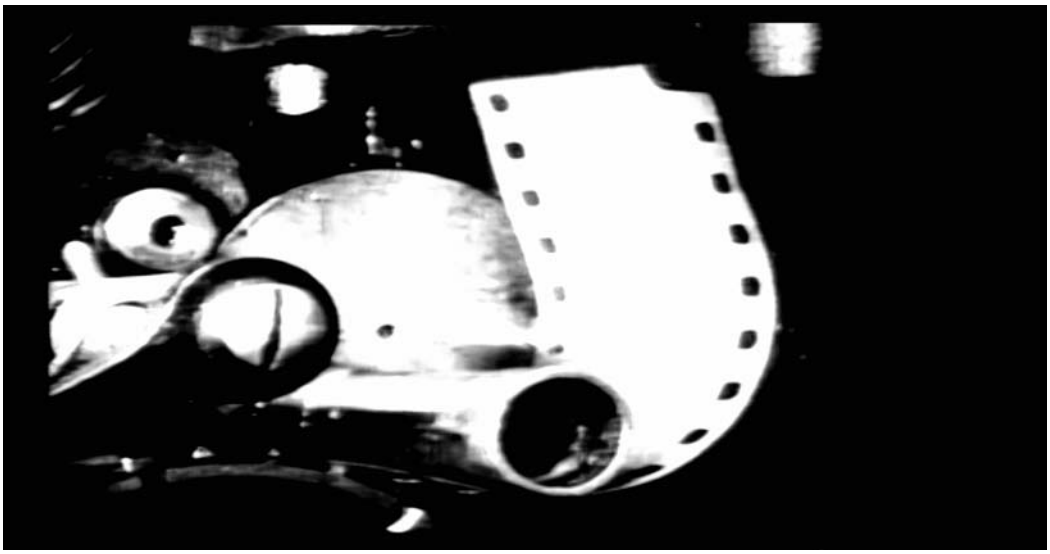
**«Почему кадр четырехугольный, прямоугольный, а не круглый? И почему, чтобы запечатлеться в виде четырехугольника, изображение должно пройти сквозь круглый объектив?»**
(Ж.-Л. Годар. «Фрагменты книги и интервью». – «ИК», 2010, № 11.)

…Но самое таинственное и непостижимое в «Книге образа» – это закадровый голос автора, казалось бы, как всегда просто читающий титры и комментирующий изображение. Все критики вдруг разом обратили на этот голос внимание. В нем как будто бы действительно вызрело – от возраста, умудренности жизнью, добровольного заточения в маленьком швейцарском городе Роль и бог знает от чего еще – некое новое ранее никем не опознанное качество. Оно и само по себе может взбодрить интерпретацию. В любом случае закадровый голос Годара – естественный аудиофон для тех вступительных кадров (звук «пи», Бекассин, указующий перст и бритва Бунюэля – Дали), о которых прежде всего и идет речь.

*Описать во всех нюансах густой и потрескавшийся, как старая фонограмма, голос невидимого комментатора довольно сложно. Но все предпринятые критиками попытки – от Антона Долина («дребезжащий», «хрипловатый», «дельфийского оракула») до, скажем, Оуэна Глайбермана из Variety («низкий», «звучный», «хриплый», «смесь Шарля Азнавура и Голлума») – свидетельствуют (особенно упоминание об озвученном Энди Сёркисом Голлуме) о не совсем человеческом статусе этого голоса или уж, как минимум, особом его положении в тривиальном человеческом контексте («Никто не хочет быть Фаустом, все хотят быть королями»* – титр из фильма «Книга образа»*).*

*Но, наверное, не стоит продвигаться и дальше по пути чисто вкусовых и произвольных отсылок нового годаровского голоса к голосам различных НЛО (включая Фауста?), хотя Годар, безусловно, из этой компании. Ведь возможен и другой, более методичный подход. Если обратиться, например, к фильмографии Годара, то самым близким по звучанию к голосу комментатора из «Книги образа» окажется голос незримо управляющего городом Альфавиль компьютера «Альфа-5» из фильма «Альфавиль» (1965). Этот невидимый герой напоминает автора «Книги образа» еще и тем, что пытает корреспондента «Правды-Фигаро» Ивана Джонсона (Аким Тамирофф) вопросами, которые не имеют запланированных ответов: «Что превращает ночь в день?» или «В чем преимущество смерти?»*

*Голос Годара-комментатора неожиданно входит в унисон и с голосами героев из других каннских фильмов этого года. Скажем, с голосом персонажа из американского конкурсного фильма «Под Силвер-Лейк» (режиссер Дэвид Роберт Митчелл), названного Сочинителем песен. Именно к нему попадает замороченный мистикой Лос-Анджелеса тридцатитрехлетний бездельник Сэм в поисках скрытых пружин происходящих в фильме необъяснимых событий. На уединенной вилле за*



«Книга образа», режиссер Жан-Люк Годар

*высоким забором (чем не Роль?) он находит седовласого патриарха, восседающего в одиночестве среди разноцветных роялей и утверждающего, что именно он является подлинным (аутентичным) сочинителем всех хитов на планете.*

*Еще большим креативным потенциалом, чем Сочинитель песен, обладает другой аудиоблизнец невидимого комментатора из «Книги образа». Во внеконкурсном фильме Ларса фон Триера «Дом, который построил Джек» этого близнеца сыграл Бруно Ганц. Герою Ганца Вёрджу (по англ. – обочина, край; по фр. – пенис; также калька с названия одной из самых анонимных криптовалют) по силам оказать главному герою фильма вдохновенному маньяку-убийце Джеку (Мэтт Диллон) даже такую экзотическую услугу, как катабасис, то есть сопроводить в ад.*

Тенденция выстраивается… Но тут, видимо, и следует прервать уже не в меру разгулявшуюся жажду интерпретации. Лучше всего – словами самого Годара: «**И наступает момент, когда нужно остановиться, потому что дальше уже не то**»[8]. ◆

**8.** Цит. ранее интервью – см. сайт журнала «Сеанс».

# ОЧЕРЕДЬ К ГОДАРУ

Пресс-конференция режиссера по FaceTime

Фотовспышки.

**Жан-Люк Годар.** Словно оружейная очередь.

**Жерар Лефор.** Спасибо фотографам за этот перформанс. Доброе утро всем и вам, месье Жан-Люк Годар. Это Жерар Лефор. Как вы?

**Жан-Люк Годар.** А, здравствуйте, я вас не узнал.

**Жерар Лефор.** Я отрастил усы. Итак, вопросы вам будут задавать журналисты, многие из них выглядят довольно милыми и добрыми. Надеюсь, наш эксперимент удастся. Давайте начнем. У кого есть вопрос? Подойдите к микрофону, представьтесь и задайте ваш вопрос Жан-Люку Годару.

**— Здравствуйте! Довольно забавно обращаться к вам таким образом. Как вы?**

**Жан-Люк Годар.** Хорошо, спасибо.

**— У вас там сигара? Вы хорошо выглядите. В «Книге образа» вы делитесь мыслями об арабском мире, в частности о Сирии, Иране, Палестине — о регионах, находящихся сейчас в критическом положении в связи с переносом американского посольства в Израиле. Что в этих регионах вас интересует?**

**Жан-Люк Годар.** Я всего лишь делаю фильмы, мне важны факты, а не что-то еще. Факты не о том, что происходит, а скорее о том, чего в таких местах не происходит, эту связь надо зафиксировать. Когда люди упускают неслучившееся, это и ведет к настоящей катастрофе. Вот все, что я пока могу сказать.

**— Вы в Каннах впервые после важнейшего политического события в 1968-м. Ваш фильм оказался в конкурсе спустя пятьдесят лет. Считаете ли вы его политическим?**

**Жан-Люк Годар.** Нет, я хотел, чтобы мой фильм был похож на роман. Я думал показать, что арабам в принципе никто не нужен: они изобрели свою письменность и много чего еще, у них есть нефть и даже больше, чем

требуется. Мне кажется, их нужно оставить в покое, дать самим разобраться в своих делах. Мы не можем что-либо диктовать с помощью фильма, он не для этого сделан. Есть фильмы, которые демонстрируют, что в мире происходит, их показывают в Каннах. Но лишь в немногих картинах проговаривается то, что не обсуждается. Надеюсь, мой фильм засвидетельствует именно такой подтекст.

**— А что вы скажете про май 68-го?**

**Жан-Люк Годар.** На самом деле это довольно приятно. Давным-давно мой фильм посмотрели бы больше тысячи зрителей, и я удивлен, что пятьдесят лет спустя на показе было столько же. Я очень многое помню о мае 68-го и о людях, которых с нами больше нет.

**— Здравствуйте, месье Годар! Это Питер из Канады. Поздравляю с новым фильмом. Вы говорили, что у фильма должны быть начало, середина и конец, но не обязательно в этом порядке. Пересмотрели ли вы эту концепцию в работе над «Книгой образа»?**

**Жан-Люк Годар.** Если я когда-то так говорил, то хотел возразить всем этим Спилбергам с компанией, которые утверждают, что у истории должно быть начало, середина и конец. Я пошутил, что эти части могут быть в любом порядке и привел пример: когда ребенок в начальной школе понимает, что x+1=3 означает x=3–1. С изображением то же самое: в прошлом, настоящем и будущем можно использовать только две переменные, чтобы решить уравнение.

**— Здравствуйте, месье Годар. Это Даниэль из Германии. Прекрасный фильм, потрясающий звук. Многие сегодня считают, что кино как кинотеатральный опыт вскоре исчезнет. Что вы думаете по этому поводу? Выживут ли кинотеатры, где показывают интеллектуальное кино на большом экране?**

**Жан-Люк Годар.** Не могу ответить, скажу только о своем опыте. От фильма отказался французский продюсер. Мы приняли приглашение Тьерри Фремо участвовать в Каннах, чтобы найти деньги для завершения работы, обратившись за помощью к другим странам. Но мы не везде можем показать эту картину из-за отсутствия приличной звуковой системы в кинотеатрах. Думаю, через десять лет в немногих продвинутых кинотеатрах будут идти мои или другие фильмы.

**— Доброе утро, месье Годар! Я ждал этого разговора очень долго, даже выучил французский, чтобы понять ваши фильмы в оригинале. Сперва хотел выразить сожаления о смерти Пьера Рисьена, он был вашим ассистентом на съемках картины «На последнем дыхании».**

**Жан-Люк Годар.** Да, я хорошо помню Пьера, у меня остались о нем чудесные воспоминания. Он был замечательный человек, любил кино.

**— Я где-то прочитал, что съемки вас утомляют. В этом фильме вы используете только архивные изображения.**

**Жан-Люк Годар.** Да, так и есть. У нас есть архивная хроника, но мы все равно говорим о будущем. Кино много уже сделало для того, чтобы говорить о прошлом. Я быстро понял, что важно для меня. И это монтаж. Он главнее. Съемка – это своего рода постпродакшн. В монтаже

больше свободы, потому что даже цифровой монтаж делается вручную, и, как сказано в фильме, человек должен думать руками. Представьте на минуту, что вас заставили прожить один день, ничего не делая руками. Как вы справились бы? Как двигалась бы ваша голова? Как вы ели бы? Как любили бы вы без рук? Как что-то сделать без рук? Поэтому мой фильм в самом начале показывает, что все определяется пальцами: когда они работают, получается рука.

**— Вы уже нашли название для следующего фильма? Вы говорили, что оно необходимо, чтобы начать думать.**

**Жан-Люк Годар.** Нет еще. Может, название само найдет меня, если повезет прожить еще несколько лет.

**— Доброе утро, меня зовут Мария, я из Москвы.**

**Жан-Люк Годар.** А, Москва!

**— Привет! Простите мой английский. Огромная честь говорить с живой легендой.**

**Жан-Люк Годар.** Говорите по-русски, это прекрасный язык!

**— Нет, здесь основной английский. Мой вопрос очень простой. В вашем фильме много русских эпизодов. Какие русские фильмы для вас важны? И, если позволите спросить, что вы думаете о «Молодом Годаре», где вас сыграл Гаррель?**

**Жан-Люк Годар.** Есть несколько российских режиссеров, которые мне нравятся, у меня даже есть фильм «Дети играют в Россию». Думаю, самыми интересными были, наверное, черно-белые фильмы: вот ты видишь человека, который пытается помочь женщине. Что мне интересно… Бернар Эйзеншиц сказал, что не понял название «Центральный регион». Это оммаж фильму Майкла Сноу, конечно, но сильно сокращенный. В названии «Центральная часть», или «Центральный регион», центр – это ладонь, означающая любовь. Есть что-то примечательное

в современном мире. Демократия сдает свои позиции в Европе. Детей меньше интересует Европа. В Африке сейчас рождается детей больше, а в Европе все меньше и меньше. И вот мне кажется, что в Африке больше любви, чем в Европе. Наверное, я не так понял вопрос…

**— Доброе утро, месье Годар, я Паулу из Португалии. Помню вас несколько лет назад в Лиссабоне, вы представляли фильм «Новая волна». В большинстве ваших фильмов затрагивается главный вопрос: «Что такое кино?» Вы нашли на него ответ?**

**Жан-Люк Годар.** Не бывает главного вопроса, есть еще и вспомогательные, их нужно задавать вместе. Как я сказал вашему коллеге, кино должно показывать не то, что происходит, вы и так ежедневно видите

это своими глазами. Кино должно показывать то, чего вы не увидите никогда и нигде, даже в Facebook.

**— Доброе утро, месье Годар. Родриго из Бразилии. Очень рад возможности поговорить с вами сегодня. Если не возражаете, перейду на английский. У меня технический вопрос. Прекрасный фильм, но я хотел бы понять, как вы занимались монтажом и звуковой обработкой фильма.**

**Жан-Люк Годар.** Когда дело дошло до монтажа, я, наверное, пересмотрел за четыре года больше фильмов, чем Тьерри Фремо за всю свою карьеру на фестивале. Я хотел увидеть в определенных кадрах и звуках, станут ли они в моем монтаже более значительными. Нужна была какая-нибудь история, сюжет. Взгляните на название: оно изменилось. Сначала было «Проба синего» (Tentative de bleu), потом еще несколько раз менялось. Отсылки были сделаны к кадрам и словам. Думаю, что некоторые вещи ни текст, ни язык выразить не способны. Голос не то же самое, что речь, а речь – не обязательно язык. Про звук спросите Фабриса Араньо[1]. Наша цель состояла

1. Оператор, продюсер, монтажер, режиссер, сценарист… – многолетний сотрудник Жан-Люка Годара.

в том, чтобы отделить звук от изображения. Мы не хотели, чтобы звук просто дополнял кадры, мы искали настоящий диалог, комментарий, дискуссию между звуком и кадром. Я глубоко убежден, что братья Люмьер, когда снимали «Прибытие поезда» на вокзале, тоже так думали. В этом маленьком фильме они почувствовали значение света, как импрессионисты, а Сезанн – цвет, который что-то сделал с речью. Мне кажется, звук не должен слишком примыкать к изображению. Идеальный кинопоказ – в кафе, а не на экране телевизора. Фильм надо смотреть как немой, чтобы отдельно воспринимать звук из колонок и чтобы сидящий в кафе человек внезапно осознавал бы, что звук и картинка являются одним целым. Конечно, достижение

такого опыта может длиться еще одну Столетнюю войну, но, думаю, стоит пробовать.

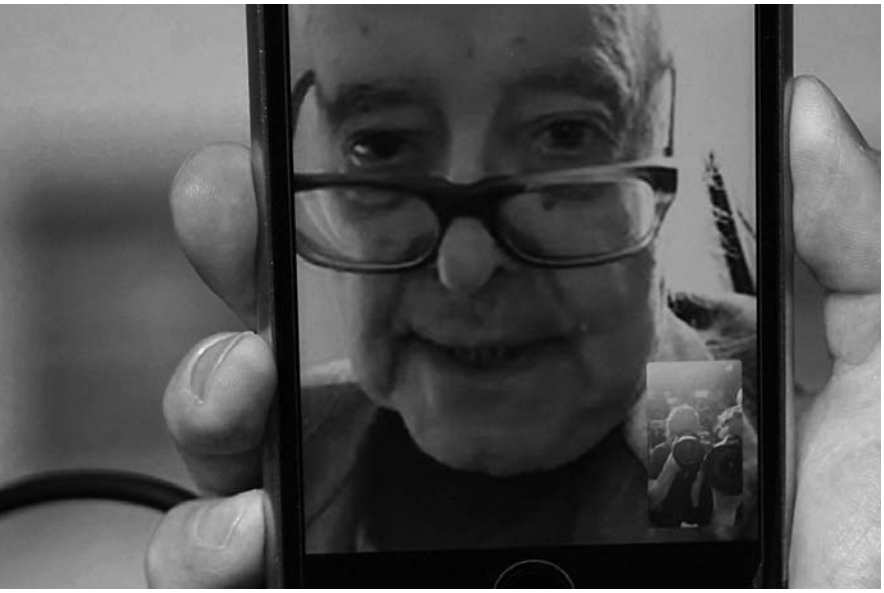
**— Спасибо за этот прекрасный фильм, хотя он немного пугает. Откуда у вас столько стойкости, надежды и энергии, чтобы продолжать заниматься кино? Вы планируете дальше снимать?**

**Жан-Люк Годар.** Конечно, если смогу. Это зависит даже не от меня, а от моих ног, рук и немного от глаз. Большинство людей отваживаются лишь проживать жизнь, но у них не хватает мужества представить продление жизни. Я хотя бы смог сесть в этот поезд истории. Я думаю о тех, кто утром садится в поезд, едет на работу, но им не хватает смелости проявить больше фантазии.

**— Доброе утро, месье Годар! Это большая честь! Меня зовут Антон Долин, я из Москвы, Россия. Ваш фильм посвящен «Счастливой Аравии», реальной и выдуманной. Но в фильме также много русских вставок, отсылок к российской реальности. Как вы представляете Россию сейчас, или для вас она в кадрах Эйзенштейна и других режиссеров?**

**Жан-Люк Годар.** Россия? У вас было больше двух революций. Я не могу ничего сказать о господине Путине, потому что не знаю его, как не знаю ничего ни о месье Макроне, ни о мадам Меркель. Мне интересно другое. В моем предыдущем фильме «Прощай, речь 3D» я говорил, что когда русские оказываются в Европе или в Азии, они перестают быть русскими. Что-то в России меня трогает. С русскими надо быть добрым. Достоевский говорил, что нельзя слишком многого требовать от души, надо быть милосердным. Я хотел бы милосердия для России.

**— Доброе утром, месье Годар! Простите, я говорю по-английски. Меня зовут Аяко Исидзу, из Японии.**



**Жан-Люк Годар.** О, все японцы, русские и французы говорят на английском, а не на своем языке.

**— *Аяко Исидзу (говорит по-японски.)* У меня день рождения в один день с вами, 3 декабря, но я родилась в 1965 году. Тогда вы сняли «Безумного Пьеро», фильм, ставший иконой фестиваля года. Спасибо за столь оригинальный фильм «Книга образа». Кажется, что вы не очень-то верите в актерскую игру, так ли это?**

**Жан-Люк Годар.** Не сказал бы. Я не хочу ни с кем ссориться. Актеры и актрисы мне очень много помогали. Сейчас, мне кажется, у них свои проблемы. Раньше мы снимали вообще без актеров. Думаю, эта проблема касается больше игрового кино. Для нас это что-то знакомое, для актеров – нет. Некоторые из них вовлечены в политику, а не в то, что на самом деле существенно. Писатель и философ Бернар Лефор говорил, что современные демократы обратили политику в отдельный аппарат мыслей, что они способствуют тоталитаризму. Думаю, и многие актеры сейчас поддаются влиянию тоталитаризма.

**— Простите мой английский. Я Эрик из Италии. Есть ли связь между концовкой вашего фильма «Книга образа» и историей кино в целом?**

**Жан-Люк Годар.** Да, конечно, но не со всей историей кино, а лишь с некоторыми ее частями, известными именами – Довженко, «новая волна». В то время мы не ходили в киношколу, у нас была Синематека. Мы смотрели там фильмы, которые казались очень современными, но это были старые фильмы. Даже снятые сто лет назад, они актуальны. Мы понимаем, что Люмьеры снимали десятиминутную сцену, потому что ровно на столько у них было пленки, а сейчас мы видим, как современный оператор снимает для Facebook, телевидения. Это ничему не учит, если сравнить с тем, как снимали раньше. Когда смотришь телевизор с выключенным звуком и потом включишь звук, то окажется: услышишь простой комментарий того, что уже есть в изображении, – больше ничего узнать не удастся. Мы живем в странном, удивительном мире. Думаю, к этому просто надо привыкнуть. Но можно поступать и иначе, конечно.

**— Доброе утро, месье Годар. Я Кайл из New York Magazine. Я заметил, что вы использовали кадры из фильма «13 часов…» Майкла Бэя. Что вы думаете об этом фильме и знакомы ли с остальным творчеством режиссера?**

**Жан-Люк Годар.** Послушайте, я не помню этого фильма. Напомните эпизод. Может, я вспомню, но пока не могу. Наверное, я использовал фрагмент, потому что увидел там что-то, чего больше нигде не видел.

**— Фильм о событиях в Бенгази, эпизод со стрельбой военных.**

**Жан-Люк Годар.** Нет, не думаю, что фрагмент из этого фильма.

**— Он есть в титрах.**

**Жан-Люк Годар.** Покажите мне этот фильм, прямо сейчас на вашем телефоне, мы же можем использовать цифровые технологии.

**— Может быть, после пресс-конференции.**

**Жан-Люк Годар.** Я бы не стал использовать эпизод этого фильма в моей работе, но, возможно, ошибаюсь. Вам надо это доказать. Говорят, что можно найти доказательство одним кликом. Ну так кликните.

**— Доброе утро! Я работаю на радио в Италии. Хочу поблагодарить за то, что уделили особое место моему языку в «Истории кино…». В самом начале «Книги образа» вы говорите об образе руки, как итальянские мастера эпохи Кватроченто. Считаете ли вы, что изображение и кино — это всего лишь вопрос красоты, которую ценили художники прошлого?**

**Жан-Люк Годар.** Я видел только репродукции картин, о которых вы говорите, и это… настоящие чувства. Но я все же опираюсь на изображение и звук.

**— Доброе утро, месье Годар! Я работаю на радио в Испании. Хотела бы узнать про ваши упоминания Каталонии. Это отсылки к Джорджу Оруэллу или к текущей ситуации?**

**Жан-Люк Годар.** События в Каталонии происходили, когда я работал над монтажом. А насчет Оруэлла… вспомните, что первое название его романа было «1948». Редакторы испугались и решили назвать книгу «1984». Позже Оруэлл написал оммаж Каталонии. Я верю, что

кинематограф, такой как у Эйзенштейна и других классиков, во многом близок к анархистскому, поэтому я упомянул Оруэлла и Каталонию. Мое кино в том виде, как я его задумал, – это маленькая Каталония, которой очень трудно существовать.

**— Мне понравился ваш фильм. Один из лучших на фестивале. Прекрасное философское произведение. Вы показываете много насилия, изображений насилия. Но в то же время обращаетесь к разуму, душе и спокойствию. Можете об этом сказать?**

**Жан-Люк Годар.** Это отрывок из прекрасной книги Эдварда Саида, палестинского писателя, работающего в Нью-Йорке. Все фильмы, которые я делал три-четыре года назад, о насилии. Но в глубине изображения все очень спокойно. Я сейчас читаю книгу про Сезанна, в нем было столько одновременно силы и спокойствия! Я верю, что человек может быть разным. И в моем фильме я вспоминаю о фактах жестокости на Ближнем Востоке…

**Жерар Лефор.** Большое спасибо, думаю, мы на этом остановимся, что скажете? Спасибо вам.

**Жан-Люк Годар.** Я хотел добавить, что вспомнил очень давнюю встречу в кафе с вами и Клодом Дэвисом – вы были, как два ягненка, смотрящих на старого волка.

**Жерар Лефор.** Ягнята передают вам привет! Спасибо большое! ◆

Запись и перевод: Екатерина Титаренко

Дмитрий Волкострелов:

# «РАЗ ЭТО ПРО НАС, ТОГДА ВСЕ-ТАКИ ГОДАР»

Беседу ведет Зара Абдуллаева

**Зара Абдуллаева.** Твой спектакль называется «1968. Новый мир». Не оставленный в репертуаре Театра на Таганке, как и другие опусы «Группы юбилейного года», он гастролирует, например, в «Гараже». Но только потому, что теперь юбилей уже не «Таганки», а революции 68-го. Почему четыре года назад ты выбрал именно 68-й и такое название? Кроме понятной мотивации, что авторы «Нового мира» были Юрию Петровичу Любимову важны. Фрагменты их текстов, о чем мы еще поговорим, заполняют одну из пяти частей спектакля, «в которой произносится очень много слов», – таков титр, и в нем слышится, во всяком случае, мне, неодобрение.

**Дмитрий Волкострелов.** Изначально хотелось делать спектакль про 60-е вообще, это время мне близко и интересно. Казалось необходимым рассказать о времени, в котором родилась «Таганка». Найти возможность подышать тем воздухом, в составе которого находилось что-то такое, что дало театру силы для сопротивления на пару десятков лет вперед. И хотя изначально я планировал поставить спектакль о зрителях «Таганки» с рабочим названием «Голос зала», постепенно родилась другая идея: поговорить про время. Но стало понятно, что про все 60-е в одном спектакле высказаться, наверное, невозможно. И поскольку мы, «Группа юбилейного года», так или иначе находились в ситуации подведения итогов, то было принято решение подытожить 60-е, которые, как принято считать, в 1968 году и закончились. Подытожить – то есть проанализировать время и окончание времени, из которого родился этот феномен – Театр на Таганке.

Что касается неодобрения, то, наверное, да, оно было и остается. Внимательно прочитав подборку всех толстых журналов за тот год, я был, если можно так

сказать, унижен и уничтожен как читатель. Если коротко, 90 процентов содержания, а может быть, и больше, читать сегодня абсолютно невозможно.

**Зара Абдуллаева.** Шум времени (мандельштамовской формулой вооружились все рецензенты спектакля) ты разбил на фрагменты. Каждый из них имел свои знаки, приметы эпохи. В одном – стрекот пишмашинки, на которой тиражировался самиздат; прическа «бабетта», подводка глаз – знаменитые «стрелки»; приготовление салата оливье и т.д. В другом – беззвучное наличие песен битлов, роллингов и группы The Doors – слова струились в видеопроекции, а музыка как бы глушилась, подобно вражеским голосам. Сцена «Таганки» сузилась до небольшого пространства с деревянным задником, в нашем воображе-

«1968. Новый мир», режиссер Дмитрий Волкострелов

нии – «железным»; при этом художник Ксения Перетрухина оставила щелочки между деревяшками, сквозь которые проникал иногда свет. Пять актеров на просцениуме были втянуты в игру с образами, звуками, лексикой и стилистикой времени. Получились «Выбранные места из 1968-го». Расскажи про структуру спектакля.

**Дмитрий Волкострелов.** Она довольно простая. В первой части ничего не происходит. В девятой (в спектакле она вторая) говорят о любви. О том, что эта часть девятая, как и о произвольной нумерации последующих частей, нам сообщают титры. В шестой (то есть по факту третьей) говорят очень много слов, в восьмой (четвертой) нет места театру, зато есть хроника текущих событий. Поэтому в ней театру нет места. В последней, пятой части, названной в титрах шестьдесят восьмой, делают производственную гимнастику.

Конечно, эти названия очевидны и понятны для вдумчивого зрителя. Такая простота была нам важна. То есть в спектакле как минимум шестьдесят восемь частей, но только пять из них есть возможность

увидеть прямо сейчас. Время больше нас. Больше нашего желания и возможности увидеть его во всей полноте.

А что касается щелочек между деревяшками, это было совершенно не запланировано – то, что называется сопротивлением материала. Или же, точнее, наоборот – союзничеством материала. Мы с Ксенией построили стену из дерева, а потом поняли и увидели, что эта стена не совсем стена, заключающая нас в деревянную коробку зала Театра на Таганке. Совсем не стена: она пропускает свет – вот что мы использовали в эпилоге спектакля.

**Зара Абдуллаева.** Объем. Дырка от бублика («бублик можно слопать, а дырка останется»), «опущенные звенья» (без Мандельштама никак). Эти дырки внятны благодаря монтажу действия/бездействия/текстов, произносимых актерами, и текстов, которые они шептали почти про себя, в то время как на видеопроекции можно было прочитать выступления на суде диссидентов, вышедших в августе 1968-го на Красную площадь в знак протеста против ввода советских войск в Чехословакию. В последней части бодрый голос, транслирующий распорядок производственной гимнастики, который звучит за кадром, не возбуждал актеров. Они стояли в свободной позе – руки в карманах или скрещенные руки и т.д., не реагируя на призыв «прогнуться – наклониться». Сопротивление таким призывам – буквальное и спокойное. Сопротивление в «новом мире» спектакля. В его названии словосочетание «новый мир» пишется без кавычек. Нет ли тут иронии? Или, если она не имелась в виду, нынешние люди (режиссер с актерами), представляя 60-е себе и публике, то включаются в картинки его мира, в едва различимые звуки, шумы, то не подчиняются им. Так?

**Дмитрий Волкострелов.** Честно говоря, иронии совсем не было. Возможно, потому, что изначально у меня был, да отчасти и сейчас есть, некий пиетет перед феноменом журнала «Новый мир».

Надо ведь сказать, что название спектакля придумалось и вписалось в репертуарные планы театра за несколько месяцев до премьеры, до того, как я прочитал «Новый мир» за 68-й год от корки до корки.

Мое отношение к журналу, которое появилось после его прочтения, – это отчасти дело десятое. Флагману не нужны кавычки. Ни флагману, ни времени, ни новому. Мы работали с тем, что есть. Без кавычек.

Финальная сцена перед эпилогом, в которой делают производственную гимнастику, для меня очень важна. С одной стороны, титр сообщает, что сейчас исполняется 68-я сцена, в которой делают производственную гимнастику, но с другой – мы видим пятерых актеров, которые все это время были для нас проводниками в 68-й, и они никакой гимнастики не делают. Тогда кто они? Кто эти люди в костюмах, сшитых по выкройкам из журналов за этот год, люди, которые на протяжении всего спектакля говорили слова из этого времени? Что это за отказ подчиняться пластике и пластинке из журнала «Кругозор»? Что это за остановка движения, контрапунктная голосу, призывающему, напротив, двигаться, нагнуться, наклониться?

**Зара Абдуллаева.** Они прошли в спектакле путь сквозь фрагментарные 60-е и решили хотя бы (и пока что) пренебречь физзарядкой. Понятно, что это метафора. А вот тексты из журнала «Новый мир» и прочих толстых журналов, звучащие на сцене, несъедобны. Ты обсуждал с молодыми актерами, которым наверняка этот воляпюк тоже был непривычен, свое восприятие? Как вообще отбирались фрагменты?

**Дмитрий Волкострелов.** Фрагменты отбирал и монтировал я. Конечно, мы с актерами много времени посвятили тому, чтобы найти хоть какую-то возможность произносить их со сцены. Выпуск спектакля пришелся на весну 2014 года, а в буфете театра постоянно работал телевизор, транслируя главные российские каналы. И мы услышали, как этот, казалось бы, мертвый язык публицистического «Нового мира» возвращается в нашу языковую реальность. О сопротивлении этому мы много говорили с актерами.

Интересно, что четыре года спустя на показе в «Гараже» эти советизмы, эти фразы про врага, про страны Запада и так далее вызывали совсем другую реакцию. Если четыре года назад, в Театре на Таганке, этот мертвый язык вызывал смех, то сегодня его почти не было. Наверное, мы вновь к такому языку привыкли.

**Зара Абдуллаева.** Можно ли сказать, что этот спектакль был и политическим, и эстетическим сопротивлением той эпохе? Но сопротивлением не агрессивным, даже тихим. Документальным и рефлексивным одновременно.

**Дмитрий Волкострелов.** Я думаю, что пока это, конечно, мой самый политический спектакль. Скорее всего, сама «Таганка» к этому обязывала, от ее контекста нельзя было отвертеться, что мы и подчеркнули сценографией.

Вообще, мы стараемся избегать прямого высказывания, но здесь все как-то сошлось и, кажется, оказалось на своем месте.

Не могу сказать, что эпилог – главная часть спектакля. Но она точно самая немаловажная. За эпилог – быть ему или не быть – голосуют зрители. Я часто напоминаю актерам, что одна из важнейших задач нашей работы над этим спектаклем состоит в том, чтобы зрители проголосовали за эпилог. А в нем пионер электронной музыки Джорджо Мородер в треке группы Daft Punk рассказывает о том, как он стал музыкантом, как следовал своей мечте и однажды создал звук будущего. «Когда вы освободите свой мозг от «гармонии» и от того, как музыка должна звучать, вы сможете делать все, что захотите. Никто не говорил мне, как музыка должна звучать, и у меня не было предубеждения, что нужно делать».

Для меня эти простые слова очень важны. Иногда огромную радость и счастье доставляет проговаривание самых простых истин. Необходимых.

**Зара Абдуллаева.** Как ты строил столкновение наших 60-х с западными, которые прорываются в тексте песен знаменитых групп на видеопроекции?

**Дмитрий Волкострелов.** В спектаклях музыка была. Но она «звучит так тихо, что мы ее не слышим» (так в титрах было написано). «Звучали

титрами» четыре песни, две The Beatles и по одной The Rolling Stones и The Doors – во время третьей по хронологии, а на самом деле в шестой части спектакля, «в которой произносится очень много слов». Слов из «Нового мира».

Немая проекция этих песен, написанных в 68-м году, для меня очень значима. Хотя, возможно, она слишком очевидна и прямолинейна – песни звучат, но мы тут, в пространстве спектакля, их не можем услышать. Эти песни и правда звучат, только уровень громкости на пульте звукорежиссер опустил до минимальной отметки.

Тем не менее мы, из сегодняшнего времени и знающие эти песни практически наизусть, можем пропеть их про себя во время спектакля. Получается такое тайное, секретное караоке, отчасти актуальное и поныне.

«1968. Новый мир»

**Зара Абдуллаева.** Такой монтаж, или контрапункт, свидетельствует также о таинственной свободе, которую гнули/разгибали авторы «Нового мира» и музыканты. Тебе было важно показать, чем отличались наши 60-е от тамошних?

**Дмитрий Волкострелов.** Мне было важно поговорить не про отличия, их на самом деле не так много, но про то, что мы начали расходиться с миром, частью которого являемся, что мы решили идти с ним в разные стороны. И эта актуальность, к сожалению, никуда не исчезает.

**Зара Абдуллаева.** В спектакле был фрагмент из фильма Калика «Любить…», но еще звучали немыслимые, казалось бы, канцелярист-ские реплики обычных людей про любовь. Общеупотребительный лиризм 60-х ты разрушил.

**Дмитрий Волкострелов.** На один из показов спектакля пришла девушка, которая занималась историей этого фильма. Она рассказала, что была жестоко порезана сцена, которую мы играем на сцене. На самом деле разговоры героев были не такими «импрессионистичными»,

а затрагивали куда более серьезные темы – например, были там и разговоры про ядерную бомбу.

Мне кажется, что начало этой части спектакля, когда слышны только голоса советских граждан без их видеоизображения, помещают нас в иную плоскость восприятия, а точнее, неприятия их клишированных высказываний: «Любовь – это чувство, достойное советского человека» и так далее. Только голоса, которые звучат без видеоизображения, предоставляют нам возможность действительно услышать то, что именно они говорят.

**Зара Абдуллаева.** Да, изображение порой смягчает реплики. Надо «разъединить элементы» (по Брехту), чтобы спровоцировать критические способности зрителя. Ты уже разрабатывал такое очуждение в других

«1968. Новый мир»

спектаклях по пьесам Павла Пряжко. Иначе говоря, промывал то глаза, то уши публики. Теперь о кино. В «Злой девушке» по пьесе Пряжко были использованы кадры из фильма Годара. Разъясни свой выбор фильмов в этих спектаклях.

**Дмитрий Волкострелов.** В «Злой девушке» шли финальные кадры из «Мужского-женского» Годара. Они там оказались потому, что это был сверхточный спектакль, если так можно сказать, про нас, про меня. В том тексте Павла Пряжко вообще было многое сказано, прочувствовано про моих друзей и про меня. «Мужское-женское» Годара был, наверное, первым фильмом на видеокассете, который мне дала посмотреть моя первая школьная любовь, девушка по имени Мария, в классе десятом. Вторым фильмом на этой же кассете был «Под покровом небес» Бертолуччи. И вот тот Годар остается для меня навсегда.

Изначально я думал показать в сцене финальной вечеринки того спектакля совсем другое кино – фрагмент из «Долгой счастливой жизни» Шпаликова. Мы даже на внутритеатральном показе его смотрели,

но почти в день премьеры я почувствовал, что совсем не надо от себя убегать. Раз это про нас, тогда все-таки Годар.

**Зара Абдуллаева.** Меня удивило, что на обсуждении спектакля (а в Театре на Таганке каждый показ сопровождался зрительским обсуждением), на котором я была, шестидесятники остались довольны, почему-то не увидели твоего разрыва с тем нашим временем, который я ощущала. Это не странно?

**Дмитрий Волкострелов.** Здесь сложно. Мнения других людей могут и удивлять, и нет. Сегодняшние мои воспоминания о тех обсуждениях остаются воспоминаниями. То есть я не могу вспомнить – прошло уже четыре года – что-то драматическое или парадоксальное. Скорее общее ощущение от тех обсуждений осталось такое: вот мы, «Группа юбилейного года», вот так внезапно, случайно, но – победили. Хотя совсем к этому не стремились. Победа – это не был наш план. Так мне сейчас кажется. Побеждать необязательно, это всегда вторично по отношению к самому событию, к реальности.

**Зара Абдуллаева.** Что ретроспективно для тебя существенно в 60-х? Что-то поменялось в их восприятии после того, как ты отошел от спектакля «1968. Новый мир»?

**Дмитрий Волкострелов.** Это очень сложный вопрос. Поэтому отвечу на него максимально просто. Главное – кино. Вот там, в то время, куда ни плюнь – кино все решает. Ну если не решает, то определяет. Увольнение Ланглуа вызывает протесты, Годар с друзьями закрывают Каннский фестиваль, американская актриса на приеме в Белом доме произносит речь, после которой становится персоной нон грата… Думаю, там много чего еще можно найти.

Самое молодое искусство стало самым дерзким, самым правдивым, как и полагается молодым. 24 кадра в секунду. ◆

**«Искусство кино» печатает тексты Ги Дебора (1931—1994), подготовленные к публикации издательством «Гилея» в антологии социально-философских и политических работ Дебора «Ситуационисты и новые формы действия в политике и искусстве».**

**«Предварительные замечания к созданию единой революционной программы», опубликованные за восемь лет до Красного мая, были предвестником тех идей, которые будут вдохновлять наиболее радикальных участников этих событий. Они возникли в контексте недолгого сотрудничества Дебора с французской марксистской группировкой «Социализм или варварство». Дебор планировал создать революционную организацию нового типа с привлечением активистов группировки и участников Ситуационистского интернационала. Этот материал, призванный стать платформой для дальнейшей дискуссии, был написан в соавторстве с участником группировки Даниелем Бланшаром (выступавшим под псевдонимом Поль Канжуэр) и опубликован в виде четырехстраничной листовки в июле 1960 года. «Предварительные замечания...» — своеобразный мостик между политической организацией «Социализм или варварство» и художественной группировкой (которой на тот момент являлся Ситуационистский интернационал)— воплощают в себе тот дух реализации философии и преодоления искусства, который впоследствии станет одной из главных характеристик событий Красного мая. В этом тексте концепт «спектакля» Ги Дебора, до этой поры имевший исключительно культурную трактовку, впервые обретает социально-философское прочтение.**

**«Послание Парижского комитета Ситуационистского интернационала членам СИ и товарищам, поддержавшим наши тезисы» инициировано непосредственно событиями 1968 года. Этот текст был составлен Ги Дебором, Мустафой Хаяти, Раулем Ванейгемом и Рене Вьене по горячим следам первого дня захвата университета Сорбонны парижскими студентами как информационное сообщение о происходящих событиях и как напутствие сторонникам о тех мерах поддержки, которые они могли бы оказать.**

**Объект критики «Предварительных замечаний...» — общество, основанное на всепроникающем спектакле, — выглядит в наши дни едва ли не более актуальным, чем во Франции в 1960-е годы. Псевдокоммуникации в соцсетях превратили каждого человека в добровольного ретранслятора близких ему по духу форм господствующего спектакля. Одновременно с тем они предоставили транснациональным корпорациям такой доступ к повседневной частной жизни индивидуума, о которой не могли даже мечтать тоталитарные режимы прошлого.**

**«Всякий порядок, который кажется незыблемым и навеки гарантированным, может очень быстро разрушиться, когда наступят конкретные благоприятные времена. И все виды декораторов этого порядка исчезнут вместе с ним» (из письма Дебора немецкому дадаисту Раулю Хаусману, 1963 год).**

Степан Михайленко, редактор издательства «Гилея»

Ги Дебор

# ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ К СОЗДАНИЮ ЕДИНОЙ РЕВОЛЮЦИОННОЙ ПРОГРАММЫ

Журнальный вариант.

## I. Капитализм, общество без культуры

**1**. Культура может быть определена как совокупность средств, с помощью которых общество осмысляет и выражает себя и таким образом осуществляет выбор всех видов использования доступной ему прибавочной стоимости, то есть как организация всего, что находится за гранью насущных потребностей воспроизводства социума.

В конечном счете сегодня все формы капиталистического общества основываются на широко распространенном и устойчивом (на массовом уровне) разделении на руководителей и подчиненных. Перенесенная на плоскость культуры, эта характеристика означает разделение между *пониманием* и *созданием*, принципиальную неспособность организовать (на основе постоянного использования) с какой бы то ни было целью непрерывно возрастающее господство над природой.

Доминирование над производством требует от класса капиталистов монополизации понимания производственной деятельности, работы. Для достижения этой цели работа, с одной стороны, все сильнее фрагментируется, то есть делается непонятной для исполнителя, и, с другой стороны, ее единство восстанавливается

специальными агентствами. Но эти агентства, в свою очередь, подчинены истинным управляющим, которые являются единственными, кто обладает теоретическим осознанием всего процесса, поскольку они устанавливают производственный процесс в соответствии со своими целями. Однако это осознание неполно, а эти цели произвольны, поскольку оторваны от практики и всякого реального знания, в передаче которых никто не заинтересован.

Вся социальная деятельность, таким образом, разделена на три уровня: мастерская, офис и правление. Культура как способ активного и практического осмысления общества также разделена на такие же три части. Воссоздание единства происходит лишь благодаря постоянному нарушению людьми границ тех сфер, которые для них определила схема общественного управления, то есть осуществляется тайным и неполным образом.

**2**. Следовательно, механизм организации культуры сводится к овеществлению человеческой деятельности, которое обеспечивает фиксацию живущего и его передачу по модели передачи товаров и которое стремится обеспечить господство прошлого над будущим.

Такое функционирование культуры входит в противоречие с постоянной необходимостью капитализма в завоевании приверженности людей и в ограничении их творческой активности теми узкими рамками, в которые он их заключает. Вкратце, капиталистический порядок может выжить, лишь непрестанно фабрикуя новое прошлое для самого себя. Это особо явно можно наблюдать в культурном секторе, чья реклама строится на периодических презентациях ложных новшеств.

**3**. Работа, стало быть, стремится свестись к чистому исполнению и потому становится абсурдной. По мере развития технологий они постепенно становятся все более распространенными, работа упрощается, а ее абсурдность все больше и больше растет.

Но эта абсурдность также распространяется на офисы и лаборатории: окончательные решения относительно их деятельности принимаются не ими, но в политической сфере, управляющей всем обществом.

С другой стороны, по мере того как деятельность офисов и лабораторий интегрируется в общее функционирование капитализма, требование рекуперации этого вида деятельности приводит к введению в нем капиталистического разделения труда, то есть к фрагментации и иерархизации. Логическая проблема научного синтеза, таким образом, пересекается с социальной проблемой централизации. Результатом подобных изменений является, вопреки видимости, централизованное невежество на всех уровнях знания: научного синтеза не происходит, наука более не понимает себя. Наука уже не является для людей современности подлинным и практичным объяснением их отношений с миром; она разрушила старые представления, но не способна предоставить новые. Мир как единая целостность становится

непостигаемым; специалисты-одиночки обладают некоторыми фрагментами рациональности, но они не способны даже передать эти фрагменты друг другу.

Ги Дебор. 1954

**4**. Такое положение вещей приводит к ряду конфликтов. Существует конфликт между техническими достижениями, являющимися следствием естественной логики развития материальных процессов (а также, по большому счету, естественной логики развития науки), и технологиями, которые выборочно применяют эти достижения в строгом соответствии с требованиями эксплуатации трудящихся и подавления их сопротивления. Также существует конфликт между целями капитализма и естественными потребностями человека. Таким образом, противоречие между нынешними ядерными испытаниями и все еще преобладающим вкусом к жизни отражается даже в морализаторских протестах отдельных физиков. Изменения, которые человек сейчас может внести в самого себя (от пластической хирургии до контролируемых генетических мутаций), также требуют общества, управляющегося самим собой, отмены всякого специализированного руководства.

Повсюду бескрайние новые возможности устанавливают неотложную альтернативу: революционное решение или научно-фантастическое варварство. Компромисс, который представляет собой современное общество, может существовать лишь в состоянии статус-кво, которого оно непрерывно со всех сторон избегает.

**5**. Современная культура в целом может быть охарактеризована как отчужденная – в том смысле, что любая деятельность, любой момент жизни, любая идея, любая модель поведения обретают свой смысл лишь «вовне», в «другом месте», которое теперь находится не на небесах, но в области, еще более сложной для локализации: утопия в прямом смысле слова[1] на самом деле определяет жизнь современного мира.

1. «Утопия» в прямом переводе с древнегреческого означает «нигде», «место, которого не существует».

**6**. Капитализм повсюду (от мастерской до лаборатории), опустошив любую производственную деятельность от какого-либо самостоятельного значения, силится поместить смысл жизни в развлекательные мероприятия и переориентировать в этом направлении производственную деятельность. Согласно преобладающей морали производство – это ад, реальная жизнь должна заключаться в потреблении, в использовании товаров.

Но по большей своей части эти товары не годны ни для какого использования, кроме удовлетворения некоторых частных надобностей, которые были гипертрофированы в соответствии с требованиями рынка. Капиталистическое потребление навязывает общее сокращение желаний путем регулярного удовлетворения искусственных потребностей, которые остаются потребностями, никогда не становясь желаниями; подлинным желаниям предназначено остаться нереализованными (или быть подмененными спектаклями). В действительности сам потребитель морально и психологически потребляется рынком. Но прежде всего эти товары не имеют никакого общественного применения, поскольку общественный горизонт располагается на границах завода; за пределами завода все организовано подобно пустыне (общежития, автострады, парковки…). Территория потребления – это пустыня.

Тем не менее общество, организованное в завод, безраздельно доминирует в этой пустыне. Реальное использование товара – попросту социальное украшение, впрочем, все приобретаемые символы престижа и социальной дифференциации в то же время стали обязательными для всех в соответствии с неизбежной тенденцией промышленных товаров. Завод символически отражен в организации досуга, притом с достаточными возможностями для личных вариаций, чтобы компенсировать некоторое разочарование. Мир потребления по своей сущности – это мир спектаклей обо всем и для всех, мир тотальной разобщенности, отчужденности и неучастия. Управленческая сфера представляет собой строгого режиссера этого спектакля, сочиненного механически и плохо в соответствии с распоряжениями, исходящими из-за пределов общества, выраженными в бессмысленных ценностях (сами управляющие как живые люди также могут считаться жертвами этого роботизированного режиссера).

**7**. За пределами рабочих мест спектакль является основным способом человеческих отношений. Только через спектакль люди приобретают фальшивое знание конкретных аспектов всей общественной жизни: от достижений науки и техники до господствующих моделей поведения и встреч великих мира сего. Отношения между авторами и зрителями всего лишь аналогия фундаментального отношения между руководителями и подчиненными. Это превосходно отвечает нуждам овеществленной и отчужденной культуры: отношения, устанавливаемые спектаклем, сами по себе являются превосходным носителем

капиталистического порядка. Двусмысленность всего «революционного искусства» заключается в том, что революционный характер спектакля непременно оказывается окружен всем реакционным, что есть во всех спектаклях.

Поэтому развитие капиталистического общества прежде всего означает совершенствование механизма спектакля. Разумеется, это сложный механизм, поскольку его основная задача – распространение капиталистического порядка, он также не должен предстать на публике безумием капитализма; он должен казаться публике привлекательным путем включения в себя элементов представления, которые соответствуют – частично – социальной реальности. Он должен отвлечь от желаний, исполнение которых запрещено правящим порядком. Например, современный массовый туризм представляет города и ландшафты не для удовлетворения искреннего желания жить в подобной среде (человеческой и географической), но как быстрый, поверхностный спектакль (воспоминания о котором впоследствии послужат повышению общественного престижа). Стриптиз – наиболее очевидная форма эротики, деградировавшей до простого спектакля.

**8**. Развитие и сохранение искусства определялись следующими тенденциями. С одной стороны, искусство было просто-напросто рекуперировано капитализмом как средство психологической обработки населения. С другой – капитализм пожаловал искусству в виде уступки вечную привилегию: настоящую творческую деятельность, алиби для отчуждения любых иных форм деятельности (которая в действительности оказывается наиболее роскошным из всех социальных украшений). Но в то же время сфера, зарезервированная для «свободной творческой деятельности», является единственной, в которой на практике и в полной мере поднимается вопрос о предельном использовании жизни, вопрос коммуникации. Таким образом, искусство – это средоточие основных противоречий между сторонниками и противниками официально предписываемых жизненных целей. Установившиеся бессмысленность и разделение соответствуют общему кризису традиционных художественных средств, кризису, связанному с опытом другого использования жизни или требованием его испытать. Революционные художники – это те, кто призывает к вмешательству и кто сам вмешался в спектакль, чтобы подорвать и уничтожить его.

### II. Революционная политика и культура

**1**. Революционное движение – это борьба пролетариата за реальное господство и целенаправленное преобразование всех аспектов социальной жизни, прежде всего за осуществление управления производством и руководства трудовым процессом самими рабочими, непосредственно принимающими решения обо всем. Такое изменение приведет к немедленной радикальной трансформации сущности труда

и к разработке новых технологий, призванных обеспечить господство рабочих над машинами.

Эта радикальная трансформация смысла работы приведет к ряду следствий, основным из которых, несомненно, станет смещение главного жизненного интереса от пассивного отдыха к новому типу производственной деятельности. Из этого отнюдь не следует, что всякая производственная деятельность сама по себе тотчас станет крайне увлекательной. Но стремление сделать ее таковой посредством тотального и непрерывного преобразования целей и средств индустриального производства станет всеобщим желанием в свободном обществе.

В будущем всякая деятельность станет бесконечно разнообразным слиянием досуга и работы, ранее разделенных. Производство и потребление будут заменены творческим использованием товаров обществом.

**2**. Подобная программа не предлагает людям никаких иных жизненных целей, кроме самостоятельного конструирования их собственных жизней. Это предполагает не только то, что люди должны быть полностью освобождены от насущных нужд (голод и т.д.), но прежде всего то, что люди начнут исполнение своих подлинных желаний вместо нынешних навязанных; что люди откажутся от всех форм поведения, навязанных другими, чтобы постоянно изобретать для себя свои новые воплощения, и что люди не будут больше ожидать от жизни простого поддержания определенной стабильности, но будут стремиться к неограниченному богатству собственных действий.

**3**. В наши дни эти требования основаны не на какой-то утопии. Они основаны, в первую очередь, на борьбе пролетариата на всех уровнях и на всех формах прямого отказа или глубокого безразличия, с которыми неустойчивое правящее общество постоянно пытается бороться всеми доступными средствами. Они также основаны на важном уроке о поражении всех попыток менее радикальных изменений. И наконец, они основаны на требовании, выраженном сейчас в определенных радикальных поступках молодежи (дрессировка которой оказалась наименее эффективной) и отдельных представителей художественных кругов.

Эти основания можно назвать утопическими, поскольку они предполагают поиск и проверку решения существующих проблем без предварительного анализа, присутствуют ли в данный момент условия для непосредственной реализации этих решений (обратите внимание, что подобное утопическое экспериментирование играет ключевую роль в современной науке). Такой временный, исторический утопизм полностью оправдан; более того, он необходим, поскольку намечает проекции будущих желаний, без которых свободная жизнь была бы лишена содержания. Он неотделим от необходимости ликвидировать существующую идеологию повседневной жизни, а значит, и оковы

повседневного угнетения, чтобы революционный класс мог свободно от иллюзий обнаруживать существующие опыты и возможности свободы.

Утопическая практика имеет смысл лишь в том случае, если она тесно связана с революционной борьбой. Последняя, в свою очередь, не может обойтись без утопии, не будучи обреченной на бесплодность. Стремящиеся к экспериментальной культуре не могут рассчитывать на реализацию своих замыслов без победы революционного движения, которое само по себе не может установить подлинно революционные условия, не приняв во внимание идеи культурного авангарда в области критики повседневной жизни и его планы по ее свободной реконструкции.

**4.** Таким образом, революционная политика имеет своим содержанием множество всех проблем общества. Частной формой революционной политики является экспериментальная практика свободной жизни путем организованной борьбы против капиталистического порядка. Потому революционное движение должно стать экспериментальным движением. Отныне там, где оно существует, оно должно развивать революционное микрообщество и решать наиболее глубокие, связанные с этим проблемы. Эта всеобъемлющая политика достигает кульминации во время революционных действий, когда массы внезапно вмешиваются в ход исторического процесса и ощущают свои действия как непосредственный опыт и как праздник. В такие моменты они предпринимают осознанное и коллективное строительство повседневной жизни, которое однажды более ничто не сможет остановить.

20 июля 1960 года ◆

Перевод с французского Степана Михайленко

Пьер Канжуэр, Ги Дебор

# ПОСЛАНИЕ ПАРИЖСКОГО КОМИТЕТА СИТУАЦИОНИСТСКОГО ИНТЕРНАЦИОНАЛА ЧЛЕНАМ СИ И ТОВАРИЩАМ, ПОДДЕРЖАВШИМ НАШИ ТЕЗИСЫ

Товарищи,

парижское «восстание» студентов началось еще несколько месяцев назад с небольшой группы «Бешеные» из нантерской Сорбонны[1], в которую входили Рене Ризель, Жерар Бигорнь (в апреле его исключили из всех высших учебных заведений Франции сроком на пять лет) и другие. Их группа поддерживала идеи СИ. Остальная часть «Движения

1. Группировка «Бешеные» была создана в начале 1968 года на факультете Нантера тремя увлекшимися идеями СИ бывшими активистами Синдикалистской революционной федералистской тенденции (Патрик Шеваль, Рене Ризель и Жерар Бигорнь). Название было заимствовано у одноименного движения городской бедноты, действовавшего в годы Великой французской революции, находившегося на идейных позициях левее якобинцев и фактически уничтоженного во время якобинского террора. Непосредственным поводом к созданию группировки стала появившаяся 26 января новость о том, что университетское руководство подготовило «черные списки» создающих проблемы студентов (преимущественно политических активистов), к которым в случае дальнейшего нарушения распорядка будут применены санкции. В течение нескольких дней группировка увеличилась более чем до десяти членов, однако против возмутителей спокойствия были применены репрессии, под которые первым попал Шеваль: в феврале 1968 года он был исключен из университетского городка за неуважение к правилам университета. 22 марта «Бешеные» наряду с другими студенческими леворадикальными группировками участвовали в оккупации административного здания факультета Нантера, однако покинули его и не приняли участие в формировании «Движения 22 марта» из-за противоречий с более умеренными группировками и Даниэлем Кон-Бендитом (те отказались поддержать предложение «Бешеных» сжечь университетскую административную документацию). 14 мая 1968 года, в день оккупации Сорбонны, был сформирован Комитет «Бешеных»-СИ, которому удалось продвинуть Ризеля в число пятнадцати избранных членов Оккупационного комитета Сорбонны. Поскольку общие собрания быстро потеряли форму органов прямой демократии и превратились в арену постоянной борьбы нескольких группировок за власть, 17 мая ситуационисты и «Бешеные» покинули комитет. В тот же день они вместе со сторонниками из студентов и рабочих сформировали Комитет поддержки оккупаций, который подготовил ряд текстов, агитационных афиш и комиксов, распространявшихся тиражами в сотни тысяч экземпляров. После событий мая 1968-го группировка прекратила существование, а Патрис Шеваль и Рене Ризель вошли в состав СИ.

22 марта»[2] (более умеренная и непоследовательная во взглядах) нашла себе лидера в лице Дани Кон-Бендита[3] (анархиста из группы «Черное и красное»[4]), который согласился на роль звезды спектакля, впрочем, сочетая ее с делающим ему честь радикализмом.

Вызвав обоих этих товарищей вместе с еще пятью лидерами на заседание дисциплинарной комиссии, Совет университета лишь дал событиям 3 мая новый толчок. Уличные выступления 6 мая (десять-пятнадцать тысяч студентов) в последующие несколько дней стали наконец получать запоздалую поддержку бюрократов из UNEF[5], компартии и т.д.

И в ночь с 10 на 11 мая все вспыхнуло вновь и с особой силой. Часть 5-го округа была полностью перегорожена баррикадами и оставалась в руках небольшого числа восставших в течение почти восьми часов. Из которых четыре последних ушли у оцепивших район сил правопорядка на то, чтобы оттеснить восставших с захваченных территорий. Всего нас было от трех до пяти тысяч человек (примерно половина – студенты, много лицеистов и уличных хулиганов, несколько сотен рабочих всех возрастов).

Расправа была жестокой, как мы и ожидали. Но под напором протестов всех левых бюрократов и возмущения в сочувствующей среде рабочих правительство отступило. Почти все парижские факультеты захвачены и превратились в подобие народных клубов[6]. Сейчас там господствует прямая демократия, чьи основные требования: низвергнуть существующее общество, объединиться с рабочими и вынести окончательный

---

2. «Движение 22 марта» – студенческое леворадикальное движение. Сформировано 22 марта 1968 года студентами Нантера, оккупировавшими административное здание факультета в знак протеста против арестов двумя днями ранее на манифестации против американской интервенции во Вьетнаме. Движение не имело четкой организационной структуры и единой идеологии, к концу мая распалось на отдельные группировки. Было запрещено президентским декретом от 12 июня 1968 года.

3. Даниэль Марк Кон-Бендит (род. в 1945 году) – немецкий и французский политический деятель. В 1966-м поступил на факультет Сорбонны в Нантере для обучения социологии. В студенческие годы принимал участие в деятельности Анархистской федерации (Fédération anarchiste) и группировки «Черное и красное». В Нантере возглавлял движение за сексуальные свободы. Участвовал в оккупации административного здания факультета 22 марта 1968 года и в создании «Движения 22 марта». В начале мая был одним из лидеров студенческих протестов, в конце месяца как гражданин ФРГ был депортирован из Франции.

4. «Черное и красное» (Noir et rouge) – французский анархистский журнал, издававшийся в 1956–1970 годах. Изначально был основан организацией «Анархистские группы революционного действия» (Groupes anarchistes d'action révolutionnaire), часть активистов которой в 1961-м присоединилась к Анархистской федерации, а часть продолжила издание журнала и сформировала вокруг него одноименную группировку.

5. UNEF – Union nationale des étudiants de France (Национальный союз студентов Франции) – крупнейший французский студенческий профсоюз, основанный в 1907 году. В 1966-м в руководство страсбургским подразделением UNEF был избран ряд проситуационистски настроенных студентов, которые, воспользовавшись этим, опубликовали за счет средств профсоюза памфлет «О нищете студенческой жизни», что вызвало национальный скандал. Подробно см. в книге «Ситуационистский интернационал. О нищете студенческой жизни». *Составление, перевод с французского, примечания и послесловие С.Михайленко.* М., «Гилея», 2012.

6. Народными клубами во времена Великой французской революции назывались общественные собрания, на которых осуществлялись публичные обсуждения актуальных политических вопросов.

приговор сталинистской бюрократии. На прошедшем 14 мая 1968 года заседании всеобщего независимого Совета захваченной Сорбонны были озвучены три разные позиции:

**1)** Первый лагерь (численностью от трети до половины собравшихся, хотя они высказывались меньше других) хочет лишь университетской реформы, и есть опасность, что он пойдет на мировую, следуя призывам левой профессуры.

**2)** Второй лагерь, более разнообразный по составу, настроен продолжать борьбу вплоть до падения голлистского режима или даже капитализма (в их числе все многообразие гошистских движений[7], среди которых Федерация революционных студентов и троцкисты-ламбертисты[8], сильно дискредитировавшие себя неприятием баррикад).

**3)** Третья позиция находится в сильном меньшинстве (но хорошо слышна), ее суть сформулировал Ризель в своем заявлении (текст его будет направлен вам в кратчайшие сроки). Ее сторонники хотят уничтожения классов, наемного труда, спектакля и выживания[9] и требуют абсолютной власти Рабочих советов.

Возможны следующие пути развития событий (в порядке снижения вероятности):

**а)** постепенный упадок движения (как минимум на данном этапе, если все останется лишь внутри студенческой среды и если антибюрократическая агитация не получит серьезной поддержки рабочих);

**б)** репрессии (следует ожидать масштабных арестов среди лидеров), если движение чрезмерно радикализируется или продержится долгое время, но не сможет раскачать рабочий класс и сместить контролирующих его бюрократов;

**в)** социальная революция.

Вчера мы учредили объединенный Комитет «Бешеных»-СИ, который уже начал распространять в Сорбонне листовки с изложением

---

7. Гошисты (от *фр.* gauche – левый) – собирательное название леворадикальных группировок, стоявших на позициях левее Французской коммунистической партии (ФКП) (анархисты, троцкисты, маоисты и т.д.), действовавших в студенческой среде в 1960–1970-х годах.

8. Сторонники французского троцкиста Пьера Ламбера (настоящее имя Пьер Буссель, 1920–2008), основателя Международной коммунистической организации (Organisation Communiste Internationaliste, OCI). После запрета ее деятельности президентским декретом от 12 июня 1968 года продолжили деятельность под названием «Троцкистская организация».

9. Понятие «выживание» употребляется в смысле, раскрываемом в «Обществе спектакля»: «Спектакль – это перманентная опиумная война, которая ведется с целью сделать общепринятым тождество между благами и товарами, между удовлетворением и выживанием, дорожающим согласно своим собственным законам. Но если потребляемое выживание должно постоянно дорожать, то только потому, что оно содержит в себе нужду. Если по ту сторону подорожавшего выживания ничего нет, если нет такой точки, на которой его рост может прекратиться, то только потому, что оно само не находится по ту сторону нужды, оно является обогатившейся нуждой» (см.: *Дебор Г.* Общество спектакля. – В сб.: *Дебор Г.* За и против кинематографа. М., «Гилея», 2015, с. 110–111. *Пер. Э.Саттарова*).

радикальной и крайне последовательной позиции. И мы будем продолжать. Ризель вошел в первый Оккупационный комитет Сорбонны (состав которого ежедневно полностью переизбирается).

Прилагайте максимум усилий, чтобы агитацию услышали, заметили, поддержали. Ключевыми вопросами для Франции на текущий момент нам видятся следующие:

– захват заводов;

– создание Рабочих советов;

– окончательное закрытие университета;

– безусловная критика всех форм отчуждения; утверждение основных положений ситуационистского движения (в частности, распространение текста «Минимальное определение революционных организаций»).

**Приложение**

Что делать прямо сейчас?

Писать лозунги на стенах (и везде, где только возможно, по примеру Сорбонны; клеить плакаты в зданиях других факультетов и лицеях). На наш взгляд, в первую очередь стоит использовать следующие формулировки:

«Всю власть Рабочим советам!»

«Упраздним классовое общество!»

«Долой товарно-зрительское общество!»

«Да здравствует Комитет «Бешеных»-СИ!» (или подписывать лозунги именем комитета).

Перепечатывать и распространять листовки и прокламации, которые мы вам передавали. И изготовлять другие в том же ключе.

Выступать и брать слово всюду, где можно, для поддержки наших идей.

Ги, Мустафа, Рауль, Рене ◆

Перевод с французского Тимофея Петухова

LIBÉREZ LA SORBONNE!

DE L'HISTOIRE
KARL
MARX

BERTHELOT
BALLY

Галина Зверева

# 1968-Й В СЕТИ И МЕДИА

В 2000-е (2008, 2013) годы несколько раз в российских медиа наблюдался всплеск разговоров о 1968 годе. Так происходит и в нынешнем, 2018-м, юбилейном. При этом в каждом случае меняются акценты: что именно называют знанием о 1968-м или мифологией 1968-го.

В 2008-м в разговорах на теле- и радиоканалах, в печатных и электронных СМИ, в Сети преобладала смысловая связка событий 1968 года с так называемыми «оранжевыми революциями» начала 2000-х. В 2013 году общественное внимание к событиям 1968-го концентрировалось в основном на их сопоставлении с теми, которые произошли в Москве на Болотной площади годом ранее. Интерес к нынешнему юбилею стимулируется общественным стремлением осмыслить давние исторические события из перспективы актуальных внутри- и внешнеполитических явлений и процессов 2014–2017 годов, во многом определяющих современные социальные настроения и жизнь в России. Иначе говоря, содержание общественного знания о 68-м, как и способы говорения о нем в публичной сфере, очень подвижны. События того времени постоянно обрастают дополнительными смыслами, особым образом связываются с настоящим, вписываются в новые политические, социальные, интеллектуальные, идеологические контексты.

Смысловое картографирование социально-политического и идейного ландшафта 1968 года в публичной медиасреде производят акторы с различными, нередко противоположными идейными установками. В их числе академические профессионалы, публичные политики, журналисты, публицисты, лидеры мнений. Производство и продвижение такого знания осуществляется в разных медийных форматах и в различных

аудиториях, в основном посредством гражданского просвещения или политической пропаганды. Особую роль в переозначивании событий 1968 года играют рядовые пользователи Сети, которые обсуждают, продвигают и трансформируют представления о них. При внимательном рассмотрении процессов публичного обсуждения этих событий можно заметить определенное расхождение между темами, которые выглядят интересными для профессиональных историков, политологов, публичных политиков, публицистов, производителей медиапродукции, и темами, которые привлекают внимание рядовых пользователей социальных медиа.

Историки, политологи, публицисты часто характеризуют 1968 год как «всемирную революцию» или «мировую революцию», предлагая масштабное ви́дение широкого спектра массовых движений и политических событий, произошедших в том году. По мнению публициста и блогера Влада Тупикина, которое он высказывал еще в начале нулевых и позже повторил в 2013 году, «никто из нас толком не понимает 68-й, зато все мы живем в его последствиях. […] Может быть, […] произошла мировая социальная революция. Может быть – революция культурная. […] 68-й не победил и не проиграл. Он сформировал тот мир, в котором мы сейчас живем»[1].

Сходную позицию выражает философ и публицист Александр Рубцов: «События 1968 года – собирательное понятие, не имеющее строгого определения. Быстрая реакция на эти слова у каждого своя: Кон-Бендит со студентами на баррикадах Парижа, танки на улицах Праги и «семеро смелых» на Красной площади. […] Но это также протестные выступления в Западной и Восточной Европе, в США и Латинской Америке, волнения в Азии, Африке и арабском мире, партизаны, новый терроризм, хунвэйбины, «коктейли Молотова», угоны самолетов и перевернутые, горящие машины. Все это надо видеть вместе, по всему миру и во всех проявлениях, но именно в синхронии всего столь разного, даже несовместимого. […] Волнения 1968 года не уступают революциям XIX века не только по накалу страстей, но и по отложенному последействию. И по самой готовности к потрясениям. Мир стал другим под суммарным давлением множества событий и процессов, сближение которых выглядит порой просто мистическим»[2].

Подходы к событиям 1968-го как интеллектуальной и социальной революции, оказавшей громадное воздействие на образ жизни, культурное и политическое развитие мира, представлены и в серии юбилейных международных конференций «Уроки 1968 года». Такие конференции регулярно проводятся в России на протяжении

1. *Тупикин В.* 1968: Переворачивали мир, веселясь. 25 декабря 2013 года. http://www.besttoday.ru/read/6254.html

2. *Рубцов А.* Ничто, изменившее все. Мировая революция 1968 года в четырех измерениях. – «Новая газета», 21 мая 2018 года (№ 52). https://www.novayagazeta.ru/articles/2018/05/20/76534-nichto-izmenivshee-vsyo

2000-х годов при участии европейских общественных организаций, фондов, культурных центров. Их социальная роль состоит в том, что они содействуют расширению пространства открытого гражданского обсуждения политической и интеллектуальной значимости этого исторического явления для современной жизни[3].

В журналистике, публицистике и сфере российской публичной истории чаще всего обсуждается историческое значение французского Мая. В меньшей степени авторы вспоминают события Пражской весны и выступление московских диссидентов на Красной площади. Их «юбилейный» интерес к студенческой революции во Франции по большей части обусловлен стремлением к сопоставлению тогдашних молодежных настроений с социальными настроениями в современном российском обществе и прогнозированию политического поведения российской молодежи. При этом их позиции и оценки нередко выглядят полярными.

Некоторые авторы убеждены в том, что в среде современной российской молодежи есть некий бунтарский политический и социальный потенциал, сходный с тем, который в 1968 году определил вектор поведения студенческой и рабочей молодежи во Франции. Отвечая на сайте The Question на вопрос «Похожи ли молодежные протесты в России на бунт 1968 года во Франции?», писатель, публицист и левый общественный деятель Алексей Цветков говорит, что, по его мнению, «в гражданском сопротивлении 2017 года впервые за много лет проступил призрак «молодежной революции». Люди, у которых нет в силу возраста никаких воспоминаний о советском прошлом, не признают нынешней власти над собой. В 1968 году в Париже и по всей Европе молодежь, родившаяся после второй мировой войны, так же была «малым мотором», который привел в движение все общество и необратимо изменил его». В этом автор видит сходство позиций той и этой молодежи, несмотря на громадный временной разрыв. Различие лишь в том, по убеждению Цветкова, что в России «общей идеологии у этой возмущенной молодежи нет и не может быть, на улицы выходят и молодые националисты, и демократы, и левые, и просто разгневанные бесправием и наглостью власти студенты. Речь в данном случае идет не об общем мировоззрении или стиле жизни, но о проекте «политической нации», об установлении долговременных и рациональных правил игры»[4].

Близкую точку зрения высказывает и Александр Рубцов. Он полагает, что в России сейчас на подходе такое же поколение, какое определяло события во Франции в 1968 году, – поколение,

---

3. См. размещенные на платформе YouTube материалы последней такой конференции, прошедшей в Москве 30 мая – 1 июня 2018 года. https://www.youtube.com/watch?v=fd03Jzj0_e4 https://www.youtube.com/watch?v=jGRsypwsGh8

4. *Цветков А.* Похожи ли молодежные протесты в России на бунт 1968 года во Франции? 2017, 13 июня. https://thequestion.ru/account/175533/aleksei-cvetkov

«не знавшее послевоенной разрухи и недоедания, а потому если чего-то и хотевшее, то именно свободы от подавляющей правильности, от патриархальной дидактики власти, профессуры и вообще старших. Это было поколение, которое не знало серьезных репрессий, ничего особенно не боялось, а потому отказывалось и дальше терпеть все эти политические опрелости»[5].

Диаметральную – критическую – позицию выражает историк и журналист Максим Артемьев, задаваясь вопросом о том, «насколько актуальны уроки «горячего мая» для сегодняшней России». «Было бы соблазнительно провести некоторые параллели между Россией и тогдашней Францией, – пишет автор. – В Париже имелся давно правивший харизматичный де Голль, тогда как в Москве – не менее популярный Путин. И там и там были годы процветания и быстрого экономического роста. И во Франции, и в России рост привел к завышенным ожиданиям и сменился стагнацией на какое-то время. Но этими чисто внешними характеристиками сходство и ограничивается. Поэтому ожидать, что «взорвется и у нас», не приходится. Давайте разберем почему? Начнем с формального повода для студенческой революции во Франции – стеснительных ограничений для молодежи. В России бытовой свободы давным-давно больше, чем во Франции. […] Там имеется горючий материал для протестов – не озабоченные выживанием с наличием свободного времени молодые люди, идеалистически настроенные, не боящиеся властей. У нас же рано созревающий офисный планктон – плохое топливо для протестов. […] Российская молодежь слишком разобщена, эгоистически настроена, чтобы быть способной к консолидированным действиям и разделять общие цели. У нее нет кумиров. […] Если французские студенты от де Голля в 1968 году устали, то от Путина усталости у большинства российских не чувствуется. Те, кому он не нравится, вполне могут существовать в параллельной реальности, в которой вообще нет места политике и государству. Те же, кто мечтает о прямой борьбе, понимают, что РФ не Франция и здесь реально получить немалые сроки, с тобой тут церемониться не будут. А кто захочет проводить свою молодость за решеткой? Поэтому молодежный бунт, не говоря уже о революции, России сегодня не грозит»[6].

Более категорично по этому поводу высказывается Александр Запесоцкий, ректор Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов и колумнист «Комсомольской правды». Он полагает, что время молодежных революций вообще безвозвратно прошло: «Полвека назад, в мае 1968 года, во Франции начались студенческие беспорядки, мгновенно захватившие западный мир

5. *Рубцов А.* Цит. изд.

6. *Артемьев М.* Бунтующая юность: почему в России не повторятся парижские протесты 1968 года. 2018, 25 мая. http://www.forbes.ru/biznes/361825-buntuyushchaya-yunost-pochemu-v-rossii-ne-povtoryatsya-parizhskie-protesty-1968-goda

и поразившие масштабами и направленностью воображение современников. Их назвали тогда «молодежной революцией». Бунт молодежи был быстро подавлен «обществом взрослых», его лидеры успешно интегрировались в систему, против которой протестовали. […] «Молодежная революция» знаменовала собой своего рода лебединую песню, конец великой эпохи классического капитализма, начало его реального загнивания. Того весьма длительного и многослойного процесса, в результате которого практически весь мир (кроме российских «либералов») перестал считать Запад примером, образцом в своем развитии»[7].

Французский Май как тема для публичных разговоров в массовых аудиториях в юбилейные годы широко представлен в разных офлайн- и онлайн-форматах: в просветительских программах, молодежных форумах, «круглых столах» и конференциях. Несмотря на многообразие способов презентации и форм обсуждения этой темы, в их содержании заметны некоторые сходные черты. Эта общность просматривается в принципиальной историзации события, его натуралистичном описании, в антропологическом дистанцировании от объекта рассмотрения и обсуждения: это было так давно, этот другой мир остался в прошлом и безраздельно принадлежит только ему. Отсюда и тенденция к экзотизации Мая 1968 года: такой увлекательный, странный и причудливый мир[8]. Это способствует формированию либо чувства остранения, либо чувства тоски по безвозвратно утраченному миру как у самих проводников подобных установок, так и у воспринимающих аудиторий. Важно отметить, что видеоролики с «майским» контентом, размещаемые на платформе YouTube, имеют, как правило, мало комментариев пользователей. Вместо активного общения там по большей части идут односложные оценочные высказывания (нравится, не нравится, интересно, круто, я это уже видел). И это не случайно. Французский Май 1968-го воспринимается пользователями скорее как зрелище на историческую тему и слабо связывается с собственными актуальными жизненными темами и проблемами.

Сходным образом воспринимаются массовыми аудиториями и сюжеты, связанные с другой «юбилейной» проблематикой 1968

---

7. *Запесоцкий А.* Неласковый май 1968-го. 50 лет «молодежной революции» на Западе. http://www.lgz.ru/article/-19-6643-16-05-2018/nelaskovyy-may-1968-go/

8. *Дамье В.* Молодежный бунт 1968 года в Европе. Лекции на траве. 2015, 10 июня. https://www.youtube.com/watch?v=8rt9rWa8qH4
*Рябов П.* Красный май 1968 года – полвека спустя. 2018, 22 апреля. Лекторий журнала «Автоном». https://www.youtube.com/watch?v=6QdZqR42-Uc
*Шубин А.* Полвека назад: Красный май 1968 года. Лекция. 2018, 10 мая. https://www.youtube.com/watch?v=QFL0ZEYVQHQ
*«Верните мне мой 1968»*. Программа студенческой конференции НИУ ВШЭ, 2018, 3–7 мая. http://doxajournal.ru/may68

года – выступлением московских диссидентов на Красной площади в ответ на августовское вторжение советских войск в Чехословакию.

В публичном медиапространстве при обсуждении событий 1968 года диссидентская тема возникает часто. К ней обращаются историки, журналисты и публицисты, гражданские активисты. Она стала основой для создания документальных фильмов и видеофильмов, которые размещаются и продвигаются на YouTube-канале[9]. Однако следует заметить, что, несмотря на нередко большое количество просмотров пользователями таких фильмов (от нескольких сотен до нескольких тысяч), количество комментариев к ним весьма скромное. А немногочисленные комментарии с полярными оценками предельно лаконичны.

Иной случай повышенное общественное внимание к событиям 1968 года в Чехословакии. Можно сказать, что публичное обсуждение темы Пражской весны и ввода советских войск в Чехословакию в медиасреде ведется постоянно. Градус такого обсуждения обычно повышается в пред- и юбилейные годы. Модальность и направление разговоров задают в основном публицисты-пропагандисты. Голоса профессиональных историков и журналистов в этом информационном шуме звучат гораздо слабее. Специфика производимых пропагандистских медиапродуктов состоит в том, что они обычно выглядят как формы исторической документалистики. Такая продукция активно продвигается на телевидении, радиоканалах, в печатных и электронных СМИ, на информационных порталах, просветительских сайтах и особенно в социальных медиа.

Примером типового продукта такого рода может служить статья политолога и публициста Александра Бовдунова, размещенная на информационном сайте «RT на русском». Перечисляя ключевые события, предшествовавшие принятию советским правительством и правительствами стран Варшавского Договора решения о вводе войск в Чехословакию, автор выбирает позицию документалиста, который воздерживается от собственных оценок и оперирует избранными свидетельствами современников, а также мнениями тех, кого полагает экспертами. Однако этот автор, по сути, разделяет оценку одного из «экспертов», который утверждает: «Расчет был на то, чтобы спровоцировать СССР на резкие шаги, которые, в свою очередь, должны были вызвать широкий общественный резонанс и привести к еще

9. См., к примеру:
история «демонстрации смелых» на Красной площади в 1968 году в документальном четырехсерийном фильме Владимира Кара-Мурзы-мл. «Они выбирали свободу» (2013, серия 2: «Общество против власти»), размещенном на платформе YouTube в апреле 2017 года (около 500 просмотров, 2 комментария). https://www.youtube.com/watch?v=4BlY39J3Hpo&list=PLRacvxH2Q-BpT0AtF2SHyC3cnVwWlVBmv&index=2
видеолекция из курса «Диссиденты в СССР»: «Что хотели сказать несколько человек на Красной площади в августе 1968 года» (просветительский проект «Арзамаса»), размещена на YouTube в декабре 2016 года (более 18 тысяч просмотров, 24 комментария). https://www.youtube.com/watch?v=b5_5h6F1yeU

большим последствиям. Так и произошло. Тема Пражской весны стала лейтмотивом уже «бархатной революции» 1989 года, а позднее – одним из ключевых аргументов необходимости вступления Чехии в ЕС и НАТО. Безусловно, события Пражской весны были использованы США для организации масштабной антисоветской пропаганды, которая должна была внести раскол между странами соцлагеря и одновременно оттеснить внимание мировой общественности от военных преступлений США во Вьетнаме»[10].

Сходным образом представлено изложение августовских событий в Чехословакии на просветительском портале Военно-исторического общества «История.РФ»: «В соответствии с принципами социалистического интернационализма, договорами, заключенными между союзниками по антигитлеровской коалиции, самим фактом создания ОВД и СЭВ страны социалистического лагеря считались сферой интересов СССР. Советское руководство не стало препятствовать смене в начале 1968 года партийного и государственного руководства Чехословакии. […] Но когда новые руководители ЧССР попытались провозгласить и осуществить реформирование страны, грозившее отходом от принципов социализма и сближением с Западом, лидеры СССР (Л.Брежнев), ГДР (Э.Хоннекер), Польши (В.Гомулка) и других соцстран расценили это как подрыв устоев социализма. После ряда безрезультатных переговоров 21 августа 1968 года войска пяти государств Варшавского Договора – СССР, Болгарии, Венгрии, ГДР и Польши – одновременно с разных направлений вошли на территорию Чехословакии. […] Ввод войск в Чехословакию, в отличие от венгерских событий 1956 года, не привел к большим потерям. Обычной выглядела картина, когда пражане, обступив советские танки, пытались укорить ни в чем не повинных солдат и офицеров, завести с ними политические дискуссии. Однако сам факт ввода войск ударил по авторитету СССР и стран Варшавского Договора, способствовал росту диссидентских настроений в самом Союзе и критике Кремля в различных государствах планеты. Сами чехи и словаки, смирившись с положением вещей, затаили глубокую обиду на СССР, отравлявшую былые теплые и добрососедские отношения. В то же время в результате проведения операции «Дунай» Чехословакия осталась членом восточноевропейского социалистического блока»[11].

Голоса профессиональных историков и журналистов меньше слышны в таком информационном шуме, однако они важны потому, что способствуют созданию поля других значений, которые могут быть услышаны и востребованы аудиториями в публичной сфере.

---

10. *Бовд*унов А. «Был расчет спровоцировать СССР»: почему «Пражская весна» закончилась провалом. 5 января 2018 года.
https://russian.rt.com/science/article/467315-prazhskaya-vesna-50-let

11. «Ввод войск стран Варшавского Договора в Чехословакию. 1968». – «История.РФ». Российское военно-историческое общество.
https://histrf.ru/lenta-vremeni/event/view/vvod-voisk-stran-varshavskogho-doghovora-v-chiekhoslovakiiu

Повышенная активность производителей медиапродуктов на темы Пражской весны и операции «Дунай» наблюдается в социальных медиа. В особенности это заметно на платформе YouTube. Именно здесь размещаются и продвигаются документальные фильмы, созданные в разные годы в кино и на телевидении. С ними конкурирует множество видеороликов, создателями и авторами которых являются политические и общественные организации, историки, публицисты, известные пропагандисты, блогеры, рядовые пользователи. Медийные продукты с темой «Чехословакия 1968 года» становятся в пространстве YouTube точками острого противостояния разных смыслов. Они же служат основанием для конфликтного общения между пользователями.

Диапазон их мнений и оценок (от безоговорочно положительных до критических и резко отрицательных) огромен. Он определяется не столько доверием или недоверием к содержанию медиапродуктов, сколько совпадением или несовпадением увиденного и услышанного с личным и социальным опытом, стереотипами сознания, собственными комплексами и травмами. Нередко фильмы и видеоролики, размещенные на YouTube-платформе пять-семь лет назад, продолжают оставаться предметом повышенного внимания и оживленного обсуждения. В чате собирается множество впечатлений, личных микрорассказов, в которых выражаются социальные и политические умонастроения и предпочтения пользователей.

Так, например, советский документальный фильм «Чехословакия, год испытаний»[12], размещенный на YouTube еще в 2012 году и набравший более 34 тысяч просмотров, год от года продолжает оставаться поводом для острого разговора.

Как выстраивается такой разговор?[13]

**П-1.** *Их тогда фактически спасли от Майдана, иначе счет жертв шел бы на тысячи и десятки тысяч, если бы эта коричневая чума пошла в регионы. Ведь большинству населения эта «Пражская весна» нафиг не сдалась. И случилась бы такая же Украина.*

**П-2.** *Люди просто хотели жить по-человечески.*

**П-3.** *что сейчас думают чехи и словаки – меня волнует мало. Хотят жить в мире с Империей – пусть живут, а хотят в ссоре – да не вопрос)))*

**П-4.** *Ну, с какой империи?*

**П-5.** *Российской Империи, дорогой. Или ты думаешь иначе о России? Уже сам факт того, что Россия завоевывает*

12. «Чехословакия, год испытаний» (1969), режиссер Анатолий Колошин. Опубликовано на YouTube 13 августа 2012 года https://www.youtube.com/watch?v=2KpGbKbOHlw

13. Далее привожу высказывания рядовых пользователей, по этическим соображениям прямо не называя их ники в аккаунтах. Вместо имен ставлю условно пометки – П-1, П-2 и т.д. Орфография и пунктуация сохранены.

*территории (заметь, без единого выстрела!) подтверждает ее наличие. С этим не поспоришь.*

Более жесткими выглядят разговоры по поводу документального фильма режиссера и блогера Арсения Гончукова «Чехословакия-68. Братское вторжение»[14], в котором автор высказывает критическую позицию по поводу ввода советских войск и подавления Пражской весны. Фильм набрал около 10 тысяч просмотров.

**П-1.** *Проамериканский, антироссийский и очень поверхностный фильм. Автор симпатизирует Западу и осуждает свою Родину, вольно или невольно – не знаю. По-вашему, вот так просто, ни с бухты-барахты злой СССР ввел войска? […] Что было бы с нашей Родиной, если бы тогда пражский майдан состоялся? […] Национальная гордость чехов была задета, это плохо, но это уже эмоции, с ними в большой геополитике мало кто считается.*
**П-2.** *«Восстания» в Чехословакии, Венгрии, Польше – все это ничто иное как «цветные революции», срежиссированные и запущенные ЦРУ и преследовавшие одну единственную цель – вывести эти страны из орбиты СССР и включить их в блок НАТО.*
**П-3.** *Надо будет – еще разок проедемся, теперь уже на «Арматах».*
**П-4.** *Так щас надо в Сирию проехаться и в Украину, почему ты дома?*

Совсем иначе рядовые пользователи реагируют на официозный двухсерийный документальный фильм «Пражский излом»[15], который был произведен на телеканале «Россия» кинокомпанией «Наш взгляд» и размещен на YouTube в начале 2017 года. Каждая серия фильма набрала более 20 тысяч просмотров.

**П-1.** *Контрреволюцию надо давить в зародыше, что было и сделано.*
**П-2.** *Это пример имперского решения центробежного вопроса. Брежнев и так долго с ними цацкался. По-моему все законно. Нет? Может, кто из империй по-другому поступал?*
**П-3.** *Я как солдат, служивший в центральной группы войск, приношу свои извинения народам Чехословакии за те варварства, принесенные войсками СССР .....*
**П-4.** *Иногда стыдно так становится. Давно мечтал поехать в Прагу .. Нет не поеду .. стыдно*

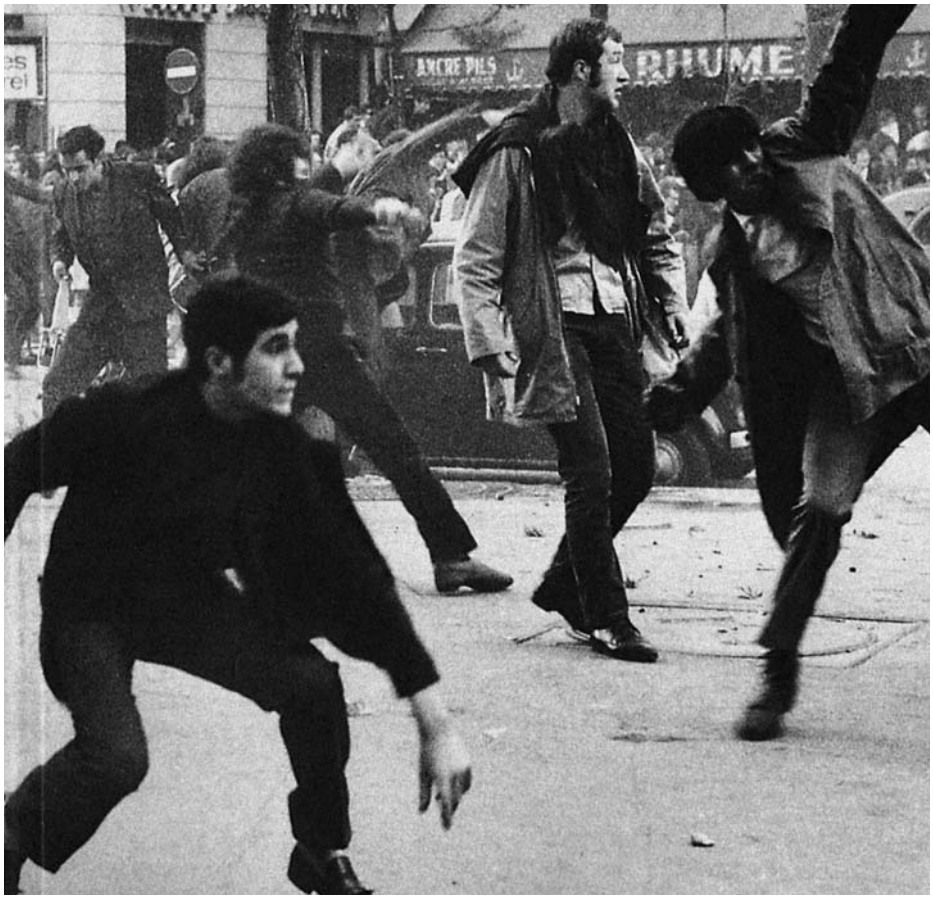
---

14. «Чехословакия-68. Братское вторжение» (2008), режиссер Арсений Гончуков. Опубликовано на YouTube 29 ноября 2013 года. https://www.youtube.com/watch?v=ARu1DikgBPM

15. «Пражский излом». Телеканал «История» (на телеканале «Россия»). Кинокомпания «Наш взгляд». Режиссер Александр Сидоров. Опубликовано на YouTube 23 января 2017 года.
Фильм первый: «Война нервов» (2003). https://www.youtube.com/watch?v=-nXwQemBLoU
Фильм второй: «Операция «Влтава» (2003). https://www.youtube.com/watch?v=sP-6sMs7zm4

**П-5.** *Стыдно перед чехами. А они молодцы. Выстояли свою свободу*
**П-6.** *Если б весь соц лагерь пошел по пути Чехословакии, кто знает, может все сложилось бы по другому.*
**П-7.** *В 1968 году международное сообщество провело гуманитарную акцию на территории Чехословакии. Благодаря визиту дружеских войск, мир и порядок в Чехословакии были восстановлены.*
**П-8.** *оккупация Чехословакии.*

Содержание и направления общения во многом задаются наличием (или, наоборот, отсутствием) имперских чувств и переживаний по поводу утраты былой мощи советского государства. В то же время стоит отметить в последние годы усиление критичности высказываний рядовых пользователей в отношении внешнеполитических приоритетов российского государства. Это стимулирует продолжение сетевых разговоров на «пражскую» тему в социальных медиа независимо от юбилейных лет. И, более того, это означает, что вопросы о том, что и как мы знаем о 1968 годе, что и как мы об этом говорим в российском публичном пространстве, остаются открытыми для обсуждения. ◆


ANCRE PILS
RHUME

Борис Гройс:

# «ЭТО БЫЛА РЕВОЛЮЦИЯ ЖИЗНИ»

Беседу ведет Зара Абдуллаева

**Зара Абдуллаева.** У революции 1968 года были какие-то иллюзии?

**Борис Гройс.** Нет, иллюзий не было никаких. 1968 год в политическом отношении был ответом на разочарование в капитализме – имеются в виду те шансы, которые капитализм предоставляет человеку. А также на разочарование в бюрократическом, как они говорили, государственном социализме Востока. Собственно, только эти две реальности тогда и были. Поэтому люди 68-го года хотели вообще выпасть из реальности. Отсюда знаменитые лозунги: никогда не работать, требовать невозможного…

**Зара Абдуллаева.** Вся власть воображению.

**Борис Гройс.** Да. Это была негативная реакция против идеологии прогресса, объединявшей советскую и американскую модели, которые были очень близки в «холодную войну». Имелись, конечно, и различия, но было больше общего: вера в прогресс, установка на постепенное улучшение условий жизни. Просто пути были разные. Но цель была одна и та же.

В 60-е годы возникло полное разочарование вообще в идее прогресса. С одной стороны, потому что прогресс был слишком медленный. С другой – потому что его цель казалась менее реалистичной, даже невозможной. Кроме того, возникло ощущение, что все это длится слишком долго. Не зря Маркузе или, точнее, Фрейд, пропущенный через Маркузе, были столь важны для идеологии 68-го года. Она состояла в желании получать удовольствие здесь и сейчас. Удовольствие нельзя откладывать на потом, потому что, во-первых, «потом» может не наступить, а во-вторых, деньги кончатся. Это была концепция жизни, в которой центральную роль играл витализм.

Отсюда все эти восточные практики, sex, drugs and rock'n'roll, связанные с переживанием момента. Вот что было противопоставлено любой идеологии и любой концепции прогресса. Поэтому все началось с разочарования и кончилось разочарованием. Это была революция разочарования, а не революция надежды.

**Зара Абдуллаева.** Тут у нас большое впечатление произвела статья Ильи Будрайтскиса о революции 1968-го, «о которой рано судить»[1]. Вы, наверное, читали?

**Борис Гройс.** Нет.

**Зара Абдуллаева.** Он пишет, что ценности 1968 года обратились в свою противоположность, как ЛСД – в «микродозы» наркотиков для обитателей Кремниевой долины. Теперь наркотик не меняет «отношения с миром, но помогает в его наличном состоянии повышать индивидуальную конкурентоспособность», то есть благоприятствует укреплению интеллектуальной потенции. Будрайтскис пишет, что призрак той революции не только не востребован, но даже постыден, поскольку посодействовал обновлению духа капитализма и тому, что освобождение личности выродилось в желание индивидуального успеха, в так называемую креативность – ходкий товар. Короче, время и люди приноровили ценности той революции к противоположной практике. Согласны?

**Борис Гройс.** Во-первых, так происходит с любой революцией. Исключений из этого правила нет. Во-вторых, несомненно: то, что мы называем консьюмеризмом, есть следствие революции 1968 года, потому что до этого времени люди работали ради будущего. Удовольствие здесь и сейчас – это идея потребительского общества, которая овладела массами после 1968 года. Речь не о капитализме классического типа, но об обществе консьюмеристского капитализма, в котором потребление важнее работы. Это один момент. А второй связан с важным шагом на пути американизации Европы. Молодежные движения объединили Беркли и другие американские университетские центры и европейскую молодежь. До 1968 года Америка и Европа были скорее культурно разъединены.

**Зара Абдуллаева.** Можно ли в таком случае сказать, что это была исключительно университетская («молодежная») революция, а не политическая, не социальная?

**Борис Гройс.** Это была революция жизни. Понимаете, это была попытка реализовать то, о чем говорил Ницше, то, о чем говорил Фрейд, то, о чем говорил Бергсон. Революция, базирующаяся на философии, в которой главное не политика, не прогресс, не индустриализация, но то, что ты жив, здесь и сейчас. И ты здесь и сейчас должен почувствовать себя живым. Это и есть революция 1968 года.

**Зара Абдуллаева.** Можем ли мы сегодня сказать или почувствовать, в чем все-таки заключался трагизм ее исторического поражения, или никакого поражения не наблюдается?

1. См.: https://www.colta.ru/articles/society/18075

**Борис Гройс.** Не наблюдается. Безусловно, это историческая победа. Но победа любой революции является результатом отказа от ее идеалов. То есть революция тогда побеждает, когда она отказывается от своих основных требований. Здесь вот что произошло. Победила идея жизни, наслаждения, аутентичности. Что такое аутентичность? Это острое переживание момента, которое воспринималось как оппозиция капитализму. Но, конечно, все это было очень быстро интегрировано капитализмом, который создал огромную индустрию развлечений. Огромную индустрию потребления. Начались все эти регги, рок-н-ролл, все эти party. Началась колоссальная массовая культура.

Здесь следует учесть очень простую вещь. Массовой культуры не было до 1968 года. Существовала либо элитарная культура, либо реклама, которую делали дизайнеры для богатых людей. Ощущения массового праздника раньше не было. В 60-х годах массы поднялись с требованием словить кайф. И им дали такую возможность. До некоторой степени.

**Зара Абдуллаева.** Каким образом эта революция повлияла не на массовую культуру, а на арт-сцену? На элитарные практики, хотя не уверена, что такие слова еще можно произносить. Разве не стерлись они?

**Борис Гройс.** Более или менее стерлись. То, что мы имеем сейчас, – это, конечно, в основном массовая культура. Возьмите интернет, или, точнее, социальные сети. Вы имеете там два с лишним миллиарда людей, которые, в общем, чем занимаются? Искусством.

Все эти Instagram, веб-сайты и так далее. Это концептуальное, полуконцептуальное или постконцептуальное как бы искусство. Все формы искусства, музыки, литературы, кино стали массовыми. Причем они стали массовыми не в том смысле, как это понимал Ги Дебор и многие другие в то время. Они стали массовыми в том смысле, что люди сами их стали делать.

Большинство моих студентов в Нью-Йорке учатся в киношколе. Но они не ходят в кинотеатры, не смотрят фильмы, которые там идут. Они смотрят в основном то, что делают их знакомые. Вот это и есть 1968 год. Их опыт – это опыт их друзей, которые пишут тексты, сценарии, романы, стихи. Они знают, что и зачем они делают, – ведь они в одном Facebook. А то, что делают все остальные, их просто совершенно не волнует. Сейчас мы имеем фрагментацию культуры – групповщину, я бы сказал, как это раньше называлось.

**Зара Абдуллаева.** То есть фрагментированная массовая культура обслуживает разных создателей и потребителей, занимая, таким образом, все пространство. Лазеек там не осталось, или они все-таки есть?

**Борис Гройс.** Лазеек, конечно, нет. Это вопрос, в конце концов, экономический. В чем вообще заключается современная проблема? Она как раз постреволюционная: это проблема выживания. В принципе,

мы живем в культуре, в которой никто ничего не хочет достичь, потому что понятно, что это бессмысленная задача. Народ хочет выжить. Это насущно. Вопрос заключается в том, чтобы вы заинтересовали достаточное количество людей, которые держали бы вас на поверхности. Даже не обязательно, чтобы деньги давали, но просто поддерживали вас каким-то образом. Сейчас все ищут такую поддержку.

Когда я был в Нью-Йорке первый раз в 1988 году (я эмигрировал из Москвы в 1981-м) и проповедовал там подобную идею, никто не понимал, о чем я говорю. Прошло почти сорок лет, и сейчас все так живут. Они научились этому в Берлине, потом эту методику перенесли в Бруклин и так далее. Они даже питаются, сами организовывая какие-то небольшие ресторанчики. Там же они показывают свои фильмы, там же происходят чтения, там же какие-то дизайнеры для них шьют какую-то одежду. Такой групповой артельный характер. В это вовлечены практически все. Есть еще, конечно, динозавры, которые «Звездные войны» делали и делают. Я вообще считал, что динозавры скоро вымрут. Когда я только приехал в Америку, то верил, что Голливуду придет конец в течение довольно близкого времени, потому что динозавры долго не живут в условиях обледенения. А мы сейчас живем в эпоху обледенения – значит, надо умирать. Оказалось, нет. Но жизнь продолжается только за счет Китая и Индии, иначе Голливуд действительно накрылся бы давно. Но в Азию можно продать, и чем продукт схематичнее, тем охотнее его покупают. Потому что психологические фильмы из жизни они могут сами произвести. Им для этого Америка не нужна. Она им нужна спецэффектов ради. Фильмы, которые ориентированы на спецэффекты, которые ориентированы на Азию, собственно, и кормят Голливуд. Впрочем, я какое-то время жил и преподавал в Китае и могу сказать, что через сколько-то лет там будет то же самое, что сейчас в Америке.

**Зара Абдуллаева.** Групповщина, вами описанная, – это субкультуры. Они и ткут, и составляют узор масскульта.

**Борис Гройс.** Да. Все мы живем сейчас под американским влиянием, где существует субкультура женского рэпа, субкультура протеста против рэпа, субкультура мужского протеста против женского рэпа, субкультура женского протеста против мужского протеста против женского рэпа и т.д. У них есть издательства, они сами себя печатают, они ни от кого не зависят, потому что многие коммерческие лейблы уже практически исчезли.

Тут нельзя сказать, что культура демократизировалась, потому что единого демократического пространства нет. Сейчас культурное пространство строится на политике идентичности. Вот что сейчас доминирует. Каждый думает: в чем моя идентичность и как бы мне скооперироваться с теми, у кого такая же идентичность? Но не так скооперироваться, чтобы они меня сожрали. Поэтому время

от времени возникает идея, что моя идентичность – не их идентичность, что я другой и надо начать кооперироваться с другими людьми и т.д. Вся игра идет на политике идентичности. Я недавно преподавал основы марксистской эстетики, рассказывал про классовую борьбу. Один мой черный студент послушал, послушал и говорит: «Выходит, что богатые черные и бедные черные не одно и то же, а классово различны. Маркс что, действительно так думал?» Я говорю: «Да, действительно». Он говорит: «Это интересная мысль, я с ней впервые столкнулся, надо подумать».

Через неделю он приходит и говорит: «Знаете, я подумал над этой мыслью и пришел к выводу, что есть черные и это черные. А белые – это белые. Черный – мой друг, независимо от того, богатый он или бедный. А белый – мой враг, независимо от того, богатый он или бедный. Поэтому все ваши классовые разговоры полная чушь». Вот такой сегодня очень доминирующий дискурс – национально-этнически-гендерной культурной идентичности.

**Зара Абдуллаева.** Она тоже необходима для выживания. Причем не меньше, чем экономика.

**Борис Гройс.** Это и есть уровень выживаемости. Сейчас Европа полностью съедена Америкой. Как и Азия, там тоже вся культура американская. Так вот. Когда я приехал в Америку, мне объясняли административную бюрократию, как заполнять все эти формы. Потом сказали: «У вас, конечно, возникнут какие-то проблемы по жизни. Но их вы будете решать со своей русской комьюнити».

Короче говоря, на работе все очень четко. Предельно формализовано. Но все, что относится к области жизни, к повседневному, к культуре, организовано коммунально.

**Зара Абдуллаева.** 1968 год для российского контекста совсем другой. Кроме оттепельной ностальгии, которая уже заболтана, что тут важно?

**Борис Гройс.** Я очень хорошо помню 1968 год. Я был тогда очень социальным человеком. В Питере знал всех. Ощущение было абсолютно такое же, как западное. Это ощущение конца истории, конца прогресса… Но люди пошли не в sex, drugs and rock'n'roll, потому что этого не было, а в духовку. Тогда стала доминировать духовка. Но она была русским вариантом того же самого. То есть я сижу на берегу пруда, погружаюсь в Дао и реализую свою вечную как бы сущность. А на все остальное мне типа наплевать.

Это ничем не отличается от того, что я принимаю соответствующие наркотики, ухожу в какой-то sex dream, а на остальное плюю. Идея, что я ухожу куда-то, а на остальное мне наплевать, абсолютно доминировала в культурной среде Питера в те годы. Там было огромное количество йогов, огромное количество каких-то людей, которые переводили с санскрита. Тогда было много такого восторга. В этом смысле это очень напоминало, конечно, Калифорнию, калифорнийский буддизм.

Кстати, понемножку все читали по-английски, и калифорнийский буддизм был популярен. Судзуки тоже все читали, а сейчас забыли. Интересно, что Жижек, который помнит те же годы, все еще полемизирует с Судзуки, и никто не может понять, кто это такой.

Революции есть и консервативные. Русская революция 1968 года была консервативной революцией. То есть она относилась к Западу так же, как Эрнст Юнгер относился к Эрнсту Тельману. Идеология как бы та же самая, но вместо поворота налево – поворот направо.

На Западе, по политическим последствиям, я думаю, 1968 год обеспечил, конечно, культурную гегемонию леволиберального дискурса. Антикапиталистического и, что в России не очень понимают, антикоммунистического. Если вы посмотрите на всех французских авторов того времени, главным их врагом были компартии – французская и итальянская – со своими социально-бюрократическими аппаратами, с подконтрольными профсоюзами.

Это была революция, направленная против «холодной войны», против тех оппозиций, которые «холодная война» предлагала интеллектуалам. Помню, что когда я познакомился с Деррида, он спросил: «А чем вы занимались в России?» Я ответил, что занимался тем, что старался не быть прокоммунистом и не быть антикоммунистом, на что он сказал: «Ну все совпадает, я занимался тем же». Так что в те годы все занимались одним и тем же. Но результат, конечно, разный, потому что в России это все пошло направо. А там это было начало леволиберального поворота. И тот и другой антикоммунистические, между прочим.

**Зара Абдуллаева.** Но связано ли теперешнее поправение в мире со шлейфом этих давних обстоятельств? Оно, вероятно, вызвано другими причинами.

**Борис Гройс.** Да, это связано с политикой 80-х. Это следствие политики культурной идентичности. Политику культурной идентичности я всегда оценивал – из-за чего у меня всегда были большие проблемы – как левый фашизм. Всегда. Если вы говорите, что у вас identity, потому что вы такая вот женщина, или вы такой вот мужчина, или вы такой черный, или вы, там, серо-буро-малиновый, то это фашизм в чистом виде. Вы проводите различия между собой и другими не по вашему социальному положению, а по строению вашего тела. Если мы посмотрим на развитие таксономии человечества, как она выработалась в начале XX века, то разделение шло либо по классовому признаку, социальному, по признаку экономического, социального положения либо по критерию телесности.

Вторая, телесная, линия была правой. Социальной была левая линия. Правая линия победила. По многим причинам. Одна из них связана, я думаю, с влиянием кино и телевидения. Дело в том, что когда вы смотрите кино и телевидение, то вы видите тела людей. Тела в движении. Это уход от чтения книг, которые говорят вам о социальном положении человека. Бальзак, Золя, Толстой, вплоть

до Горького. Они все оперируют социальными категориями. В кино оперируют изображениями телесности.

Довольно любопытно, что когда по телевидению говорят о мультикультурности, то показывают картинку многорасовой толпы. Показывают толпу черных людей и желтых. Но любой человек, который смотрит на эту толпу, понимает, что она на самом деле монокультурна – даже внешне. Люди одинаково одеты, одинаково причесаны. Почему у них разные культуры? Потому что у них цвет разный. То есть культурное различение формируется по линии биологических характеристик тела.

**Зара Абдуллаева.** Фашистский подход.

**Борис Гройс.** Конечно. Это линия либерального фашизма, которая началась в Америке в пользу меньшинств, в пользу угнетенных женщин, в пользу угнетенных латинос и так далее, с тем чтобы их тела защитить от тел белых. Поэтому определение капитализма было совершенно официально антимарксистски переформулировано. Начиная с 80-х годов капитализм понимается как превосходство белых мужчин над женщинами и небелыми. Из-за этого правый сейчас в Америке – это тот, кто за белых мужчин. Левый – тот, кто за небелых и женщин. При этом ты можешь быть миллиардером или нищим. Социальное различие не играет роли.

**Зара Абдуллаева.** Исторический перелом.

**Борис Гройс.** Эта модель сейчас начинает переходить на Европу, естественно. Что такое майнорити и что такое маджорити? Вот я, например, немец, живущий в Германии. У меня там какие-то 3–4–5–6 миллионов мусульман. Они, конечно, майнорити, потому что немцев 80 миллионов. Но если я бросаю рассеянный взгляд на карту, то выясняю, что мусульман 1,5 миллиарда, а меня – 80 миллионов. Отсюда у меня возникает идея, не защитит ли меня моя майнорити от этого мусульманского маджорити? Потому что я-то майнорити.

Проблема современного неоправого движения – это перенесение политики культурной идентичности на себя. Раньше она по американскому образцу всегда переносилась на другого. Сейчас немцы думают: немцев-то мало! Нам нужно их защитить. Нам нужно, чтобы их специфическая культура, Гёте всякие и ему подобные совсем не погибли, чтобы кто-то их читал. Ну и в России чтобы народ еще помнил Пушкина и чудное мгновенье. А то вот понаедут всякие и все чудные мгновения будут забыты. Отсюда возникает дефензивная политика. А дефензивная политика защиты ценностей, во-первых, всегда консервативна, а во-вторых, связана с незнанием предмета.

Есть литература на тему мусульманского экстремизма, радикализма, написанная профессорами, специалистами по исламу из Парижа. Ведь Париж – международный центр по изучению ислама. Все знаменитые профессора там. И они говорят, что рост исламского

радикализма тесно связан с потерей интереса к исламской теологии. (*Смеется.*) Чем выше рост радикализма, тем меньше народ знает и хочет знать.

Ну это связано вообще с современным позитивизмом, с интересом к генетике, которая сейчас захватывает абсолютно всех. Я не пожалею минуты и расскажу про одну статью. Какой-то профессор, автор сотни трудов по американской истории, написал, что вот сейчас все американцы собирают свои ДНК в пробирки и отправляют на сайт ancestry, который, если заплатишь небольшие деньги, выяснит, какие у тебя были родственники за всю историю человечества. Он тоже послал свою пробирку и получил ответ, согласно которому некоторые персонажи его книг, исторических сочинений, оказались его родственниками. И он, профессор, десятилетия работающий в Америке, говорит: «После этого вся моя жизнь перевернулась. Впервые я почувствовал, что Америка не чужая мне страна и что история, которую я пишу, – это не история чужой страны, это история в том числе и моих родственников. У меня возникло теплое чувство по отношению к тому, что я сам написал».

Это говорит о том, насколько, причем на разных уровнях сознания, присутствует сейчас постфашистская идеология. Это было и у фабианцев в Англии, и на левом фланге. Расовая тема началась на левом фланге, а потом перешла слева направо. Сейчас откочевывание расовой теории пошло еще дальше слева направо. На самом деле трампизм – это вариант той же самой политики культурной идентичности. Мы – белые американцы, мы оказались под угрозой. Мы на самом деле майнорити, а не вы. И дальше идет спор, кто больше майнорити, кто больше в опасности.

Вот это спор нашего времени. И он тоже относится к проблеме выживания. Проблема выживания – это, вообще говоря, правая проблема, консервативная проблема. Идея самозащиты сразу приводит к консервации образцов культурного поведения. Сейчас время такое. Сейчас все консервативны. Сейчас все пошло направо, потому что все находятся в состоянии самозащиты. На кого ни посмотришь, все говорят: «Надо защититься».

**Зара Абдуллаева.** Никакой жертвенности.

**Борис Гройс.** Конечно. Потому что жертвовать можно только во имя чего-то. Это было уничтожено революцией 1968 года. Вот этот принцип: жизнь превыше всего, нет ни одной цели, которая стоит выше цели самосохранения, – и есть главный урок 1968 года. Главное – жизнь. Ее нельзя приносить в жертву ничему, потому что все остальное – обман, идеологическая ловушка. Капитализм – ловушка, социализм – ловушка, религия – ловушка. Нужно от всего освободиться и жить здесь и сейчас. Вот, собственно говоря, что произошло в 1968 году.

И нельзя сказать, что это как-то особо изменилось. Условия изменились, жизнь изменилась, экономика изменилась. Но то, что

самосохранение и выживание индивидуальное, коллективное или групповое является сейчас высшей ценностью, в этом нет никакого сомнения. Это не изменяется.

**Зара Абдуллаева.** Это выживание ведь что-то существенное отнимает у человека? Или я говорю по старинке?

**Борис Гройс.** Я тоже так думаю, как вы говорите. Но я очень хорошо отдаю себе отчет вот в чем. Пункт номер один. Когда вы пишете книги, снимаете фильмы или еще что-нибудь делаете, в традиционной культуре вы рассчитываете на то, что ваши труды будут доступны следующему поколению. В этом есть смысл футуризма. Пункт номер два. Ницше говорил: «Меня поймут только через триста лет». Он считал, что через триста лет кто-то будет его читать.

Сейчас все понимают, что следующее поколение пошлет тебя вообще куда подальше и никто тебя читать не будет, потому что они будут заниматься своими делами. Сейчас нет ощущения after life, ощущения культурного продолжения. Но есть ощущение зажатости в своей поколенческой культуре. Не знаю, так ли в России. А в Америке очень чувствуется, что старшее поколение никого не интересует. Никто против них не полемизирует. Сами умрут. Люди как бы заключены во временные рамки своего поколения. Это то же самое, как если бы ты оказался в тюрьме. Но в тюрьме не пространственной, а темпоральной, в тюрьме времени. Ты зажат вот с этими людьми. Тебе придется с ними жить всю жизнь. Это ужасное ощущение, его раньше не было.

И, как следствие, люди не доверяют тому, что они делают. У них нет ощущения, что это может иметь какое-то продолжение. Я думаю, это довольно важный фактор.

Поскольку каждое следующее поколение живет не в тех технологиях, которые были прежде, они верят только в технологический сдвиг. Хотя они так же сидят перед компьютером, как раньше сидели за книгой, и у них так же болят глаза и спина. Но они считают, что есть разница. Они считают, что находятся в другой ситуации, чем те, кто сидел на том же стуле с той же пользой. Эти люди живут в абсолютном заблуждении относительно своего собственного поведения. Но это заблуждение является исторически центральным. У них твердое ощущение, что между их судьбой и судьбой их родителей нет ничего общего, потому что у них есть айфон, а у родителей не было. Тут все ясно.

**Зара Абдуллаева.** Но это ощущение не связано только с развитием технологий.

**Борис Гройс.** Да. Это их поколенческая, то есть на этот раз уже не пространственная, групповая идентичность, которая является психологически детерминированной. Они считают, что вот они умрут, а следующее поколение, видимо, будет не с айфоном, а им вставят как бы проволочку в мозг…

**Зара Абдуллаева.** …чип.

**Борис Гройс.** Да-да, и они будут воспринимать какие-то волны непосредственно из пространства. Но будет это приятно или неприятно, об этом никто не думает, потому что нынешние с айфоном так и умрут. А остальные, если помучаются, ну помучаются.

**Зара Абдуллаева.** Метаморфозы тела.

**Борис Гройс.** Речь идет о связи тел и технологий. Тело маркирует ваше место в пространстве, технология маркирует ваше место во времени. Вы зажаты в этой связке и не можете из нее выпасть. То есть нет ничего трансцендирующего. Я помню, что как-то на моих занятиях в частном философском колледже в Швейцарии один мой знакомый, пожилой немецкий профессор, у которого еще сохранились атавистические представления, рассказал о Флюссере, теоретике медиа, который считал, что его тексты будут жить в поколениях. Это вызвало у студентов хохот. Они были убеждены, что все забудут всё через неделю.

**Зара Абдуллаева.** Так думают ваши студенты в Европе и Америке?

**Борис Гройс.** Это одна культура. ◆

314

ЗА ВАШУ И НАШУ СВОБОДУ

**В издательстве «Ладомир» готовится к публикации двухтомник Жан-Люка Годара «Кино — это показ того, чего не видно». Наталия Ставровская, составитель, переводчик, автор записей по фильмам и комментатор всех текстов этого издания, предлагает читателям «Искусства кино» несколько материалов на тему «Годар о Годаре».**

Жан-Люк Годар

# ПО ПОВОДУ «ВЛАДИМИРА И РОЗЫ»

## Годар в Голливуде

Журнальный вариант. Впервые опубликовано в Jean-Luc Godard documents. Editions du Centre Pompidou. Paris, 2006.

Из публики. *Господин Годар, для вас важнее снимать кино или анализировать происходящее в обществе?*

Годар. *Не вижу тут ни малейшей разницы.*

Из публики. *Вы хотите сказать, что пытаетесь переделать зрителей?*

Годар. *Представьте, да! Мы пытаемся переделать мир.*

***Из выступления Годара в Университете Южной Калифорнии 28 февраля 1968 года***

**Фильм «Владимир и Роза» задуман как рассказ о проходившем в США в октябре 1968-го — марте 1969-го процессе над «чикагской восьмеркой» — группировкой «новых левых», обвиненной в заговоре с целью спровоцировать волнения в ходе съезда Демократической партии по выдвижению кандидата в президенты США и впоследствии ниспровергнуть существующий строй. Жан-Люк Годар и Жан-Пьер Горен добывают протокол этого процесса, сразу ставший «настольной книгой» американских леваков, и пытаются соединить его с материалами идущих в это время во Франции судов над борцами из группировки La Gauche prolétarienne (1968) и главными редакторами еженедельника La cause du people Ж.-П. Ле Дантеком и М. Ле Бри.**

← Жан-Люк Годар

В фильме будет 16 эпизодов.

**Эпизод 0**

Это вступление, где *практически* и теоретически намечено, какой будет картина. Для установления верных связей между теорией и практикой мы будем исходить из двух изображений Ленина (Владимира). Пишущего и говорящего. К каждому из них вверху добавлено слово «теория», а чуть ниже – слово «практика». Также слышны два голоса (которые позднее будут считаться голосами Владимира и Розы), комментирующие этот набор, эту череду изображений (Ленина, слов «*теория*» и «*практика*», камеры и Nagra[1]), и отчасти объясняющие зрителям, кто они и где. В фильме, да. Но в каком и следующем за каким? За посвященным Палестине. То есть голоса сообщают о своем участии в некоем процессе, который они, впрочем, понимают и контролируют не полностью. Так вот, два голоса сначала задаются вопросом, зачем они снимают эту ленту под названием «Владимир и Роза», и дают ответ: по финансовой необходимости, чтобы оплатить съемки палестинской ленты (мы видим кадры из нее – на них женщина умело обращается с зенитным пулеметом), оговариваясь: эта экономическая надобность вписывается в более общее – политическое – движение, по отношению к которому экономика – причина и одновременно следствие. Но даже по финансовым соображениям делать абы что негоже. В этой тягостной и противоречивой ситуации два голоса решают участвовать в создании такого фильма, где была бы сделана попытка проанализировать с политических позиций судебные процессы, которые буржуазная юстиция учиняет над политическими активистами (вменяя им в вину организацию беспорядков или подрывную деятельность). Почему судебные *процессы*? Потому, что означенные голоса вовлечены в *процесс* революционного движения, направленного против консервативного строя. Поэтому на самом деле фильм скорее следует назвать *«Значение процесса над…»*, поскольку в нем одновременно будет дано *теоретическое* обобщение сущности процессов, возбуждаемых Фемидой империалистов против левых активистов, и *практически* представлен такой процесс. Будет показано, как сделать фильм *практически*, как снять изображения и записать звуки так, чтобы результат принес *теоретическую* пользу тем, кто будет этот фильм смотреть.

Два голоса решают взять за реальную основу так называемый процесс над «чикагской восьмеркой», возбужденный американской империалистической Фемидой против собственных детей.

Весь эпизод продлится четыре минуты.

---

1. Nagra – портативный магнитофон, вместе с 16-*мм* камерой «Эклер» позволивший кинематографистам в конце 1960-х годов вести съемки прямо на улицах. Созданная в 1971 году Nagra IV-S на транзисторах давала возможность вести стереозапись на две дорожки.

**Эпизод 1**

Легавые преследуют и лупят некоего типа; он смывается от них, перескочив через решетку. Разъяренные легаши костерят его последними словами и колотят по решетке, словно дикари.

Пять-шесть легавых перебрасывают друг другу, как мячи, окровавленных людей – толстяка, по виду пацифиста, молодую женщину и других. При этом обзывают их жидами, нигерами, пидорами, маоистами и т.п. Последний, отбиваясь, голосит: «Шеф, это же я, Жюль, не узнали? Я замаскирован, вы же сами мне велели затесаться в их ряды...»

Этот эпизод длится около минуты.

**Эпизод 2**

Под звучание двух голосов из нулевого эпизода проходят крупные планы восьми главных героев. Это:

Ив – левый активист (того же рода, что и «Да здравствуют толстяки» во Франции и «Студенты за демократизацию» в Германии и США),

Анн – студентка-бунтовщица, ведущая борьбу в рамках Фронта освобождения женщин,

Бобби – чернокожий активист «Черных пантер»,

Дэллинджер[2] – пацифист,

Фридрих Владимир и Карл Роза – хиппи (в США) или ветераны «Движения 22 марта»[3] и цирка «Пэндер»[4] (во Франции). Неразлучные, они, по сути, составляют один и тот же персонаж, этакое единство противоположностей, как скажет старый грязный коммуняка Мао.

Джон Кунстлер – адвокат,

Джеки – молодой рабочий из предместья,

Жюльет – активистка, сторонница жесткой линии борьбы (вроде «Метеорологов»[5] в США).

Пока сменяются их лица, голоса Владимира и Розы сообщают, кто это такие, с какой целью и в результате чего империалисты будут вести над ними процесс.

---

2. В фильме самый «мирный» член группировки пацифист Дэллинджер носит фамилию одного из членов настоящей «чикагской восьмерки» – по иронии судьбы, почти однофамильца знаменитого гангстера Джона Герберта Диллинджера, в 1930-е годы объявленного ФБР врагом номер один американского общества.

3. Анархистская группировка, в которую входил Даниэль Кон-Бендит.

4. Этот цирк был создан в 1854 году в Англии братьями Пиндер. Во Франции впервые в 1868 году, окончательно переехал в 1904-м. (Пэндер – офранцуженный вариант фамилии.) С 1960-х годов в представлениях участвуют звезды мюзик-холла и спорта.

5. Подпольная леворадикальная группировка, образованная в США частью бывших членов объединения «Студенты за демократическое общество». Существовала с 1969-го до середины 1970-х годов. Прославилась организацией беспорядков (впервые в связи с процессом над «чикагской восьмеркой») и побегов из тюрем, метанием гранат в правительственные здания, Пентагон и банки. Название навеяно строкой одной из песен Боба Дилана: «Куда дует ветер, ты поймешь и без метеоролога». Часть группировки составили студенты Колумбийского университета, которых вдохновила на бунт «Китаянка» Годара.

В результате:

уличных манифестаций, спровоцированных полицией.

Почему над ними:

потому что властям пришлось арестовать восьмерку легавых, учинивших произвол, и предъявить им обвинение (дабы восторжествовала справедливость). А потом – ради восстановления равновесия – они решили также сцапать и обвинить по одному образчику из каждой категории левых (классовое правосудие). Все персонажи предстают анфас в обычном виде, а Владимир с Розой – в париках и с выведенными на лбах лозунгами. Или закамуфлированные ветками с листвой на манер вьетконговцев. Или как большевики (с серпом и молотом на лбу или в ушах в виде серег и с тесаком в зубах), или в обличье палестинцев, индейцев и т.п.

Пока за кадром излагается подоплека процесса, в кадре антропометрические снимки обвиняемых. Все стандартные, только Жюльет прикрыла лицо, как будто уклоняясь от съемки. Владимир с Розой запечатлены со скорченными рожами.

Эпизод будет идти шесть-семь минут.

(Объяснение, почему Бобби не был арестован в ходе демонстрации. Он хотел выступить на митинге, а потом ушел, но для властей важно привлечь его к суду вместе со всеми прочими. Впрочем, он единственный из обвиняемых, кому не разрешили находиться на свободе, пусть и под надзором. В другом городе ему было предъявлено обвинение в убийстве легавого. Поэтому там его выпустили из тюрьмы лишь для того, чтобы швырнуть в другую тюрьму здесь.)

**Эпизод 3**

Первое заседание суда.

Диалог Ива с судьей. Дать почувствовать, что Ив высказывается лишь в паузах, которые делает судья. Свой революционный образ мыслей он демонстрирует только своей речью, так как ограничен рамками судебного процесса, вершимого господствующим классом. Ив ведет игру по правилам, установленным судьей. В рамках буржуазного судебного спектакля он цитирует Ленина и Мао.

**Эпизод 4**

Владимир с Розой бродят там и сям. На одном майка с надписью «Владимир и», на другом – «Роза». Мы видим их в пяти различных ситуациях. В кадре то они, то Джеки (молодой рабочий), Дэллинджер (пацифист), Жюльет (метеорологиня) и Кунстлер (адвокат), каждый из которых занят своим делом (Джеки – на стройке, Дэллинджер строчит петицию в ООН, Жюльет – в мотоциклетном шлеме и с металлическим прутом, а Кунстлер входит в зал суда и составляет защитительную речь).

Владимир и Роза выстраивают стратегию политического противостояния буржуазно-империалистической Фемиде, когда та пере-

крывает им кислород, то есть такую стратегию, которая позволит превратить этот процесс в акт антиимпериалистического сопротивления и тем самым научиться *осуществлять разрыв*[6] не только на заводах и в университетах, но и в области судебного преследования. Если борешься с легавым, то потом, просто по логике вещей, нужно бороться и с судьей.

Теперь один из этой пары с камерой, а другой – с Nagra. Ибо, если мы хотим снять ленту о (теоретической) идее *разрыва*, которая могла бы в то же время практически помочь зрителям – потенциальным борцам – перейти от теории к практике, нам следует порвать и с привычным способом создания фильмов.

Как наследники братьев Маркс и Джерри Льюиса, или Лаурела и Харди, или Джерри Рубина и Эбби Хофмана[7], то есть хиппи (и киношников), Фридрих Владимир и Карл Роза – или Карл Владимир и Фридрих Роза – изъясняются с марсельским, канадским, водуазским[8] и арабским акцентами. Пока один что-то лопочет, другой катится вперед на одном ролике. Потом они передвигаются на руках по обочине шоссе, после чего пересекают корт, где играют или просто отрываются (в буквальном смысле) две пары.

В начале эпизода они размышляют, правильно ли поступили, показав образ врага (лицо судьи, который в фильме наряду с легавыми олицетворяет империализм и буржуазию). Они немножко философствуют на эту тему, не скрывая всех противоречий, которыми затравлены (чтоб не сказать: затраханы) кинематографисты-борцы (чересчур красноречивые картины демонстрировать порой опасно, сказал Брехт). В конце этого эпизода они решают не показывать во время второго заседания суда ни дружеских изображений (собственных), ни вражеских (судьи), а ведь для клоунов не выставляться напоказ – условие суровое, свидетельство, как минимум, их искренности, чтобы не сказать больше… но – тсс!

Между началом и концом, как уже сказано, они будут анализировать возможные стратегии превращения судебного процесса в настоящий акт сопротивления (то есть в процесс разрыва, а не сговора, как в третьем эпизоде), будут разбирать противоречия в поведении своих товарищей по обвинению вне зала суда. Противоречия между тоном и словами этих борцов, которые не считают, что в суде – особенно когда они в наручниках – нельзя бороться так же активно, как в иных условиях. К примеру,

6. «Осуществлять разрыв» (*фр*. rompre) – выражение, часто употреблявшееся в значении «восставать против», «порывать со средой», «освобождаться от условностей», «резко менять».

7. Для постоянных персонажей-масок братьев Маркс, американских комиков, чьи самые популярные фильмы были созданы в 30-е годы XX века, характерны нарушение привычной логики, создание парадоксальных ситуаций, экстравагантные трюки, грубоватые шутки, веселая импровизация. Бунтующая молодежь усматривала в них носителей протеста против истеблишмента.
Джерри Рубин и Эбби Хофман – члены «чикагской восьмерки».

8. Акцент жителя швейцарского кантона Во.

сколько б ни писал своей кровью пацифист петицию в ООН против пыток в Бразилии, – никаких перемен он этим не добьется: его акция окажется столь же идиотской, сколь и идеалистичной. Или вот Жюльет – только и толкует о массовом насилии, о том, что ради изменения мира нужно перестроить собственную жизнь, а сама, живя с товарищами по борьбе сексуальной коммуной, воспроизводит худшие эгалитарные шаблоны и тем самым уменьшает значимость своей борьбы. А, скажем, адвокат, великодушно специализирующийся на защите леваков, готовит яркую защитительную речь, которая послужит лишь упрочению репрессивного аппарата лицедейской буржуазной Фемиды. И т.д. У Ива же разрыв выходит сам собой, когда он ездит в метро зайцем.

Этот эпизод продлится минут так пятнадцать.

**Эпизод 5**

Второе заседание суда.

Начало эпизода разворачивается в темноте («Не представлять чрезмерно сложные картины мира» – Брехт), не видно ни судьи, ни Розы и Владимира, которые по-разному пытаются *порвать* с судебным ритуалом и церемониалом.

Этот эпизод не очень длинный. Нужно показать два-три простых примера разрыва (вдохновленных поведением Джерри Рубина и Эбби Хофмана в ходе чикагского процесса). Например, когда Владимира и Розу спрашивают, кто они такие, те в ответ жалуются, что уже и сами не знают: столько здесь переодетых полицейских стукачей. Они втягивают в свою игру судью: чтобы заткнуть им рты, тот колотит молотком – и они колотят, чтобы заставить замолчать друг друга. Или декламируют текст песни, хотя судья позволил им лишь напевать ее мелодию. Говорят судье, что им вообще-то жалко оставаться без своих изображений: все-таки они проделали там массу всяких штук. Перечисляют штуки. Вне всякой связи с пунктами этого перечня (в числе которых, например, история именинного пирога, преподнесенного во время чикагского процесса Бобби Силу другими обвиняемыми и изъятого дежурными легавыми), на крупном плане появляется рука, достающая из расстегнутой ширинки птичку или жабу. Далее в ходе перечисления всяких штук тьму на экране прерывает еще одна картина: выстроенные парадом куриные яйца, на каждом – слово, и всё вместе образует фразу вроде «Да здравствует диктатура пролетариата!», но громадная дубина разбивает всю эту яичную роту всмятку.

После этих двух картинок они все-таки решают показать изображение врага – суда присяжных, составленного из матрон среднего класса. Фоном служат голоса судьи и Владимира и Розы, звучащие в ходе второго (также скромного) примера разрыва с буржуазным судебным лицедейством.

Этот эпизод будет идти примерно минут пять.

**Эпизод 6**

В двухкомнатной квартире Анн наносит на майки с помощью шаблона рисунок: красный кулак прорывает кружок «зеркальца Венеры» (эмблему Фронта освобождения женщин в США). Несколько маек уже сохнут на веревках. На стене может висеть дацзыбао с лозунгом вроде «Перестать считать, что у нас личные проблемы: когда у 25 миллионов женщин проблема одинакова, она перестает быть личной».

Приходит Ив (тут можно показать, что сейчас, в пору развития этого процесса или его части, между ними близкие отношения; для этого довольно поцелуя).

Ив перебирает приготовленные Анн листовки и находит их удачными. Анн замечает: прежде чем так говорить, Иву следовало бы найти нужный тон, а то он читает их мужскими глазами, мужским голосом, тогда как в наше время в капиталистическом обществе мужчине, сколь бы искренен он ни был, не понять написанного девушкой, стремящейся к свободе, так же как стране капитализма не дано понять страну «третьего мира» и помочь ей.

Этот эпизод, как и все прочие, разворачивающиеся за стенами зала суда (они идут через один), комментируют Владимир с Розой, определяющие в начале и в конце, а также иногда по ходу эпизодов их тематику. Здесь это «Сексуальность и разрыв»[9]. Анн утверждает, что при существующем положении вещей невозможно убедительно представить на экране (ни на правоуклонистский и фашистский, ни, напротив, на ультралевацкий лад) не только то, как она и Ив *порвали* с буржуазными воззрениями на сексуальность, но и просто верный образ самой Анн, которая, борясь за собственное освобождение, связывает свою борьбу с борьбой рабочих и вьетконговцев. Тем более немыслимо представить образ Ива.

В доказательство она показывает Иву, что чтение текста (в данном случае написанного женщиной из Южной Африки для газеты «Черных пантер») женским голосом звучит иначе, нежели когда его читает мужчина.

Ив обещает постараться. И вот за кадром звучит голос Анн, а в кадре крупным планом лицо Ива, который безуспешно пробует шевелить губами синхронно с произносимыми ею словами, как актер, не попадающий в текст при озвучании фильма.

– Вот то-то и оно, – комментируют Владимир с Розой, – при существующем положении вещей создать и представить образы разрыва чрезвычайно трудно; уж лучше показать прорыв канализации или просто обломок деревяшки, связав их с образами социальных сил.

Это обширная проблема, и пускай столь же широкими (то есть представляющими широкий взгляд на вещи) будут и экраны. Эпизод продлится минут десять.

---

9. Первоначально фильм предполагалось назвать «Секс и революция».

**Эпизод 7**

Третье заседание суда.

Эпизод составлен из двух планов, разделенных чернотой[10]. Сначала крупно Бобби. В комментарии Владимир с Розой (в четвертом эпизоде они продемонстрировали: комментарий неизбежен) объясняют: они вставили не черный кадр (image noire), а образ чернокожего (image d'un Noir) по той причине, что в случае с борцом из «Черных пантер» вопрос разрыва ставится иначе. Из-за расистских притеснений и ведущейся ими борьбы «Черные пантеры» и так в состоянии разрыва с буржуазно-империалистическим обществом. А значит, углубление разрыва, происходящее, когда оно их судит, означает для них требование от буржуазной Фемиды строго соблюдать ее же правила игры. Этим, на первый взгляд простым, требованием чернокожий борец усугубляет противоречия системы, дискредитируя ее так называемую демократию, ее хваленую «объективность», столь дорогую либералам. (Что и доказывает способ защиты, примененный на чикагском процессе Бобби Силом: сначала он попросил, чтобы его адвокатом был не тот, кто защищал белых подсудимых, – и получил отказ; а после попросил позволить ему быть адвокатом самого себя – в чем судья вновь ему отказал.)

План, где фигурирует Бобби, построен так. После того как адвокат всех прочих подсудимых завершает допрос свидетеля, Бобби просит, чтобы этого свидетеля подвергли перекрестному допросу. Судья отказывает ему под тем предлогом, что адвокат всех остальных является и адвокатом Бобби. В конце концов, конечно, Бобби повышает тон, и дежурный легавый грубо затыкает ему рот рукой. Дальше следует черный кадр, на фоне какового голоса Владимира и Розы объясняют, что – как выше уже сказано – требование Бобби, чтобы его защищали, соблюдая законы, есть логическое следствие его исходного пребывания в ситуации разрыва, при том, что прочим обвиняемым, чтобы примкнуть к его протесту, придется – каждому по-своему – законы нарушать. Владимир с Розой хотят показать и то, как пацифист порывает с принципом непротивления: он, хоть и с достоинством, не позволяет легавым вздуть себя за спокойное оскорбление судьи, который-де недостойно обращается с Бобби, и в конце концов все же дает сдачи. Этот эпизод идет примерно минут пять.

**Эпизод 8**

Телестудия. Семерка обвиняемых (Бобби, как уже известно из второго эпизода, в тюрьме, а им предоставлена условная свобода) созывает пресс-конференцию для разъяснения того, что происходит на процессе и какой он постепенно приобретает смысл.

---

10. Черные кадры – по инициативе Горена – уже активно использовались в первой части фильма «Борьба в Италии». Ими разделялись короткие рассказы об отдельных сферах жизни героини. Во второй части, по мере роста ее «сознательности», черноту сменяли изображения, отражающие «производственные отношения».

Пока Джон Кунстлер, адвокат, освещает случай с Бобби журналисту CBS, берущему у подсудимых интервью, Владимир с Розой пытаются заставить оператора снимать не лица обвиняемых, скандирующих лозунги, а пустой стул (это место Бобби). Так они стремятся выявить тот факт, что империалисты также пользуются телевидением для укрепления своего господства, – пустующий стул значения не имеет или же, наоборот, его значение слишком велико.

Покамест журналист просит каждого из обвиняемых сделать заявление, а операторы как верные псы (голос и глаз их хозяина[11]) запечатлевают лица, изрекающие зажигательные лозунги, Владимир с Розой вносят в телепередачу беспорядок практически, обосновывая его теоретически: «Зажигательные речи, – говорят они Жюльет, – следует произносить с бидончиком горючего и спичками». И когда она обвиняет их в том, что сами-то они на это не решаются, отвечают ей почти словами Мао: нужно избегать напрасных жертв, а пламя разгорается из искр. После чего продолжают борьбу, перебрасываясь шваброй так, что операторы вынуждены ради спасения своих камер направить объективы на пустой стул в центре студии.

Этот эпизод займет около десяти минут.

**Эпизод 9**

Четвертое заседание суда.

Вновь крупным планом Бобби, но на сей раз связанный, в кандалах, с кляпом во рту (свободны лишь его глаза). На этом фоне раздается голос судьи, в весьма вольной манере ведущего допрос свидетеля: тот травит ему байки, рассказывая, как Бобби вел себя на демонстрациях.

**Эпизод 10**

Воскресным утром Джеки угоняет спортивную машину, чтобы съездить с закадренной им девицей на уик-энд. Болтают о поп-музыке, которую Джеки любит, а девица – нет.

Временами слышен комментарий Розы и Владимира, беседующих о протестном движении люмпенов и молодежи.

**Эпизод 11**

Пятое заседание суда.

Видно присяжных, слышно же при этом, как судья допрашивает Джеки. То, как изъясняется судья, для Джеки слишком сложно: он его не понимает и поэтому не отвечает. Выйдя из себя, судья оскорбляет его намеком на то, что Джеки – выходец из социальных низов («Конечно, если человек не ходит в школу…», «Может быть, вы даже не умеете читать-писать» и пр.). Ив, повинуясь инстинкту, тоже отвечает ему оскорблениями. Бобби одобряет его стихийный бунт.

---

11. «Голос его хозяина» – так в начале XX века подписывали картинку, украшавшую коробочки с граммофонными иголками; на ней был изображен пес, сидящий рядом с рупором граммофона.

На фоне затемнения Владимир с Розой говорят, что, вероятно, это подходящий повод пропанорамировать от Джеки к Бобби и обратно: это продемонстрирует объективную связь между стихийным бунтом молодых рабочих и революционным движением чернокожих.

Эпизод и завершается таким панорамированием, скользящим и по лицам прочих подсудимых.

Длится он примерно две минуты.

**Эпизод 12**

В его основе тот же принцип, что и в четвертом эпизоде: появления Владимира и Розы перемежают планы, где фигурируют другие подсудимые; на этот раз с одной стороны две женщины (Анн и Жюльет), с другой – два мужика (Ив и Бобби).

Содержание эпизода: насилие и разрыв или насилие как разрыв.

Планы Жюльет, Анн, Ива и Бобби выглядят так.

Анн говорит о Фронте освобождения женщин и его задачах. Ее голос временами звучит на фоне ее собственных изображений, согласуя ее слова и действия (она расклеивает на факультете дацзыбао, пристает вместе с подружками на улице к мужчинам и пр.).

Жюльет рассуждает о насилии, направленном против режимов личной власти. Ее голос иногда звучит на фоне ее собственных изображений в согласии с ее словами и действиями (она готовит зажигательную смесь, подкладывает тикающий сверток к офису компании «Эль Аль» или звонит туда[12]) и т.д.

Ив освещает организационные задачи, связанные с нынешней разобщенностью марксистов-ленинцев.

Бобби высказывается об эксплуатации цветных.

Что до четырех явлений Владимира и Розы, чередующихся с планами Жюльет, Анн, Бобби и Ива, то здесь Роза и Владимир (в отличие от четвертого эпизода) будут неподвижны. Двигаться они не смогут потому, что загнаны в тупик противоречиями, которые сами же и создали, а теперь связаны ими по рукам и ногам.

Можно показать их голыми в сортире: страдая отчаянным поносом, они не могут выйти из него, все время поочередно облегчаются и рассматривают собственное дерьмо – нет ли у них холеры? Другой вариант: Роза и Владимир сидят в хлеву среди свиней и философствуют (ведь Мао все-таки освободил китайцев именно посредством философии). Могут быть и скованы по принципу арабской цепи (когда малейшее движение одного приводит к удушению другого […]). Можно также показать их рядом с маленьким оркестром, записывающим музыку для фильма (пусть он нет-нет да и вступает совсем не к месту).

Будь мы этими отпетыми придурками сюрреалистами, наплели б чего-нибудь вроде того, что неподвижные изображения Владимира

12. Если попытаться адекватно передать по-русски то, что Жюльет Берто говорит по телефону, получится примерно следующее: «Авво! Это афиагомбания «Эль Аль»? Страздфуйде. Гаг бофажему, ждо эдо дагое: фесид тфа гиво, дигаед и ледид зейджаз ис Дель-Афифа ф Фажинкдон?»

и Розы будут обладать взрывной силой или их вообще не будет[13]. Но мы же славные – а если и придурковатые, то совсем чуть-чуть – марксисты-ленинцы и, следовательно, такого не скажем. Тогда что же скажем, прежде чем сожрут нас свиньи (из-за чего мы, без сомнения, не снимем этот эпизод)? «Маркс!» – выкрикнет Владимир, увидав возникшую на горизонте подмогу.

«Граучо, будь он неладен…»[14] – пробормочет Роза.

Продлится эпизод, во всяком случае, не меньше десяти минут.

**Эпизод 13**

Шестое заседание суда.

Видно Джона Кунстлера: он отказывается быть адвокатом Бобби. Слышно, как судья оглашает приговор: ликвидировать Бобби под тем предлогом, что тот якобы нанес оскорбление суду. На сей раз черный кадр – и впрямь изображение, отсутствие Бобби – крупная победа, одержанная над монтажным кадром Розой и Владимиром, таскавшими с собою эти черные прямоугольники аж с Мая 68-го, словно незаряженные ружья (дабы избежать сравнения с ножом без лезвия, от коего утерян черенок[15]).

По завершении плана с адвокатом раздается (за кадром) голос Бобби, спорящего с судьей, – начиная с требования Бобби вызвать адвоката в качестве свидетеля. Тем временем мы видим:

– кадр с присяжными,

– кадр с Владимиром и Розой, которые подсказывают Кунстлеру очередной прикол,

– кадр с Ивом,

– кадр с Жюльет,

– кадр с Бобби (черный, наконец-то приобретший смысл, – как уже сказано, это победа, от которой – не по Прусту[16] – мы дойдем с палестинцами до их победы),

– кадр с Анн,

– кадр с Дэллинджером,

– кадр с Джеки,

– кадр с присяжными.

Выступая, как Сократ, как Димитров или как Кон-Бендит, Кунстлер порывает с буржуазной адвокатской практикой, доводя судью – фашистского шута – до белого каления.

---

13. Выпад в сторону Андре Бретона.

14. «Маркс!» – …«Граучо, будь он неладен…» – Граучо (Ворчун) – один из комиков братьев Маркс, автор сценария большинства фильмов с их участием, карикатурно изображавший дельца.

15. Аллюзия на один из пунктов «Описи коллекции предметов» немецкого ученого, писателя, критика, остроумца эпохи Просвещения Георга Кристофа Лихтенберга. В этой описи один из пунктов звучит именно так: «Нож без лезвия, от которого утерян черенок». Прославил эту фразу Андре Бретон, включивший ее в свою «Антологию черного юмора» (1940).

16. В знаменитом «Опроснике» Пруст на вопрос: «Ваш любимый девиз?» – ответил: «Через поражения – к победе!»

Длится эпизод порядка четырех минут, а может быть, и больше.

**Эпизод 14**

Опять пресс-конференция. На сей раз в кадре просто передающий ее телевизор. На телеэкране стул, на стуле Nagra. Должно быть ощущение, что за стулом выстроились в ряд семь подсудимых.

Они хором говорят, что приговор их будет оглашен через час, но кого какое наказание ждет, уже известно.

Перечисляет наказания голос Бобби, доносящийся из Nagra.

При объявлении приговора каждому из обвиняемых мы видим его крупный план.

Потом мы снова видим Nagra и слышим голос Бобби: подводя итог процесса для себя, он говорит о том, как дальше собирается вести борьбу и с кем вступать в союз.

Дальше каждый подсудимый делает короткое заявление о том, как будет реагировать на приговор.

Одни решают апеллировать тактически, другие – не стратегически.

Последней выступает Жюльет. Она обещает, выйдя из тюрьмы, поселиться близ судьи и превращать потомков власть имущих во вьетконговцев.

**Эпизод 15**

Тюремная решетка. В нее вцепились изнутри руки Жюльет, и временами, когда ей удается дотянуться до окошечка и выглянуть наружу, видна ее голова.

Жюльет кричит гуляющим по двору уголовникам, что она борется за то же дело, что и они.

**Эпизод 16**

То Роза, то Владимир управляют угнанной машиной (см. эпизод 10). С ними Анн, Джеки и Ив.

Диалог обычный, монтаж тоже как в обычных фильмах. Разговор идет о позитивных и негативных сторонах процесса, о допущенных ошибках и достигнутых успехах. Затем о том, какими видятся им всем ближайшие месяцы и как процесс сказался на борьбе, ведомой каждым.

Первым выходит Ив, потом – Джеки и Анн. К оставшимся Владимиру и Розе подъезжает легавый. Он составляет протокол о превышении скорости. Взамен они вручают ему красную книжечку, рвут протокол в клочки и вихрем отбывают прочь, в то время как легавому порвать их книжечку никак не удается. А если удается, то они бросают: «Браво! Зарождение диалектики!»

Проезд машины, которую сменяет красная стрела. Рев газующего авто. Видна надпись на нем: «Коммунисты – движущая сила революции и ее цель».

Снимок пишущего Ленина. Потом – говорящего. ◆

# МАНИФЕСТ

В связи с показом фильма «Китаянка» на Авиньонском фестивале в июле 1967 года

Впервые опубликовано в рекламном буклете фильма «Китаянка» в августе 1967 года.

**Через полвека после Октябрьской революции в мире господствует американское кино. Что можно к этому добавить? Только одно: и нам тоже, на нашем скромном уровне, нужно учинить в огромной империи «Голливуд — «Чинечитта» — «Мосфильм» — Пайнвуд* и т.д.» пару-тройку Вьетнамов**, после чего экономически и эстетически — то есть воюя на два фронта*** — создавать национальные кинематографии — свободные, товарищеские, дружественные, братские.**

# ВОЕВАТЬ НА ДВА ФРОНТА

Беседу ведут корреспонденты «Кайе дю синема»
Жак Бонтан, Жан-Луи Комолли, Мишель Делайе, Жан Нарбони

Впервые опубликовано в Cahiers du cinéma, N 194, octobre 1967.

**«Кайе дю синема».** Реакция марксистов-ленинцев была иной, чем вы рассчитывали?

**Жан-Люк Годар.** Да. Китайское посольство было ошеломлено[1]. Главный их упрек был в том, что, когда Жан-Пьер Лео разматывает бинты, оказывается, что он не ранен. То есть явное непонимание. Если они и правы, то либо в буквальном смысле, либо на уровне интерпретации. Еще они боятся, как бы в СССР не использовали персонаж Анри (многим показавшийся гораздо убедительнее, чем я предполагал во время съемок) для самооправдания. […]

* Pinewood – крупнейшая британская теле- и киностудия.

** «Два, три, много Вьетнамов» в разных концах света призывал устроить Че Гевара.

*** Формулировка из указания Мао Цзэдуна художникам на совещании по вопросам литературы и искусства в 1942 году.

1. Годар рассказывал в Венеции, что на показе в посольстве китайские дипломаты совершенно не поняли ни смысловых связок, ни игровых моментов фильма, ни комизма некоторых положений, а приемы брехтовского очуждения привели их в полное замешательство.

Я ведь, в конце концов, столько раз подчеркивал, что это не настоящая марксистско-ленинская группировка. Моим героям надо было бы причислить себя не к марксистам-ленинцам, а к «красным охранникам»[2]: тогда мы избежали бы отдельных недоразумений. Вероятно, настоящих марксистов-ленинцев моя картина не так уж и задела. Они-то на удивление серьезные студенты – это я про тех, кто издает «Тетради»[3], – и на самом деле причин для раздражения у них нет. Их реакция поверхностна, как у людей из «Фигаро», которым, например, смешно, что персонажи, замышляющие революцию, обсуждают это в отличной буржуазной квартире, и т.п. Но ведь все это прекрасно объясняется в фильме!

**«Кайе дю синема».** Ясна ли вам глубинная причина такого недоразумения?

**Жан-Люк Годар.** Люди явно еще не научились *слушать* фильмы и *смотреть* их. И сегодня наша первая задача – научить их этому. К примеру, те, кто разбирается в политике, нечасто ходят в кино, и наоборот. Обычно либо то, либо другое. Хотя лично я обязан своей политической подкованностью именно кино, но это, по-моему, первый такой случай.

**«Кайе дю синема».** Два-три года назад вы говорили нам, как трудно делать политические фильмы, потому что в них должно быть столько точек зрения, сколько персонажей, плюс объемлющий их все «взгляд с Сириуса». Не изменилось ли ваше мнение сейчас?

**Жан-Люк Годар.** Да, я так больше вовсе не считаю. Теперь я думаю, что можно отдать предпочтение верной точке зрения в ущерб другим, ошибочным. […] Тогда же я считал, что следует быть объективным (то есть, к примеру, в прессе предоставлять всем места поровну), или, как говорят, быть «демократом». Но в моей новелле, вошедшей в фильм «Любовь и ярость», сказано, что демократия не исключает революции.

[…]

**«Кайе дю синема».** «Китаянка» состоит из череды коротких эпизодов, которые как будто совершенно не зависят друг от друга.

**Жан-Люк Годар.** Это целиком и полностью монтажный фильм. Я бессистемно снимал самостоятельные эпизоды, а затем расположил их в некотором порядке.

[…]

**«Кайе дю синема».** Что при этом было вашей целью? Чисто логическая, эмоциональная или просто пластическая связность?

**Жан-Люк Годар.** Только логика. Однако она может выражаться массой разных способов. Возьмем, к примеру, часть высказывания одного из героев – текст Бухарина. Когда эти слова отзвучали, возникает титр: «Это речь, произнесенная Бухариным…» Потом на экране фотография того, кто выдвинул обвинение против Бухарина. Конечно,

---

2. Отряды «красных охранников» у нас известны как хунвэйбины.

3. Имеется в виду журнал «Марксистско-ленинские тетради» – орган Союза коммунистической марксистско-ленинской молодежи. Марксисты-ленинцы были возмущены фильмом и обвиняли Годара в поддержке реакционной идеологии и «провокации фашистского типа», в том, что их представили как безответственных террористов, способных на крайности, и уподобили развлекающимся анархистам-буржуа – участникам просто «модного движения».

можно было показать портрет и его самого, но в этом не было нужды – ведь его слова только что произнес персонаж. Поэтому мне и следовало показать Вишневского[4] – его оппонента, представляющего Сталина, и я даю здесь фото Сталина. А поскольку текст Бухарина вложен в фильме в уста человека молодого, то и Сталин на снимке молодой. Но Сталин уже тогда имел зуб на Ленина. А Ленин тогда был уже женат. И среди главных врагов Сталина, уже строившего козни против Ленина, была Крупская. Поэтому после изображения Сталина идет ее изображение. Так по логике вещей. Что же должно идти потом? То, что Сталина свалило, – ревизионизм. И потому дальше Ивонна читает объявление из «Франс-суар», в котором Советская Россия рекламирует памятники царских времен. Непосредственно после того, как на экране предстали молодыми те, кто расстрелял царя. Получается своего рода теорема в виде головоломки: всякий раз необходимо подбирать деталь, которая точно подойдет к другой детали. Нужно нащупывать пути от частного к общему, от общего к частному. В конечном счете, существует лишь один возможный вариант подгонки, но, чтобы найти его, приходится перебрать ряд комбинаций.

**«Кайе дю синема».** Это значит, что при монтаже проделывается работа, которую большинство режиссеров осуществляют на стадии раскадровки, режиссерского сценария…

**Жан-Люк Годар.** В некотором роде – да. Но делать это на бумаге не имеет никакого смысла: спрашивается, зачем тогда снимать? […]

**«Кайе дю синема».** Значит, вы снимаете в какой-то мере наугад, но ощущаете при этом полную свободу?

**Жан-Люк Годар.** Вопрос стоит не так. Что именно требуется снять, выясняется только в процессе съемки. Как в живописи – нужно наносить краску за краской. Так как фильмы снимают кинокамерой, то можно отказаться от бумаги. Или пойти еще дальше, как Макларен, один из самых выдающихся кинематографистов, – рисовать фильмы непосредственно на кинопленке.

**«Кайе дю синема».** Снимая, вы как бы составляете собрание неких объектов, и вам остается их только систематизировать…

**Жан-Люк Годар.** Это не просто объекты, а набор, имеющий определенное назначение, конкретную направленность. Ведь снимается не просто некий фильм, а вполне определенный, и объекты выбираются лишь те, которые необходимы. Но мой следующий фильм рождается совсем иначе: его структура уже вполне сформировалась. В «Китаянке» я должен был смонтировать наличные детали, множество деталей. А в «Уикэнде», наоборот, у меня есть структура, а деталей нет. Есть общие идеи, но нет частностей. […]

4. Оговорка Годара. Имеется в виду А.Вышинский.

**«Кайе дю синема».** Разделяете ли вы мнение одного из ваших персонажей, что Мишель Фуко смешивает слова и вещи?[5]

**Жан-Люк Годар.** О-ля-ля, его преподобие Фуко! Я начал было читать эту его последнюю книгу – там разбор «Менин» Веласкеса, – а потом пролистал еще несколько мест – как вам известно, читать с начала до конца я не умею. Затем, уже подыскивая в Нантере натуру и разговаривая с преподавателями и студентами, обнаружил, сколь губительно воздействие этой книги как на тех, кто учит, так и на тех, кто учится. Тогда я снова проштудировал ее, на сей раз с этой точки зрения, и счел довольно спорной. Мода на «гуманитарные науки», культивируемая крупными газетами, довольно подозрительна. […]

**«Кайе дю синема».** Что вы думаете в этой связи о роли лингвистики в изучении кино?[6]

**Жан-Люк Годар.** Только что в Венеции я говорил об этом с Пазолини. Мне нужно было с ним это обсудить, поскольку я уже сказал вам, что читать не умею – по крайней мере, то, что пишут о кино люди вроде него: я нахожу это совершенно бесполезным. Если ему самому интересны все эти разговоры о «прозаическом» и «поэтическом» кино – ну что ж… Его текст о кино и смерти, напечатанный в «Кайе…»[7], я прочитал потому, что это текст поэта и в нем речь идет о смерти. Потому он и красив. Как и текст Фуко о Веласкесе. Но я не вижу в нем *необходимости*. Другие суждения об этом могли бы быть столь же справедливы. Я не особенно люблю Фуко, поскольку он нам говорит: «В такое-то время люди думали вот так или вот этак, а потом, с такой-то даты, стали думать, что…» Откуда у него такая уверенность? Вот для того мы

---

5. Речь о диалоге из фильма «Китаянка»:
   Вероника. Что делает Французская компартия для изменения существующего положения вещей? – Она оглядывает слушателей. – Ничего.
   Гийом *(за кадром)*. Ну, в «Леттр франсез» публиковалось кое-что стоящее.
   Вероника. Как же! Пару недель назад они расхваливали книги, которые смешивают слова и вещи, прислуживая реакционной мысли!

   «Смешивает слова и вещи» Мишель Фуко в своем труде «Слова и вещи. Археология гуманитарных наук» (1966).

6. В 1960-е годы наблюдаются попытки самых разных деятелей – от Пазолини до Кристиана Меца – использовать языковую модель для создания семиологии кино, создать грамматику кино. К этим попыткам Годар относился более чем скептически. Как скажет режиссер Ежи в фильме «Страсть», «в кино нет никаких законов, может быть, поэтому его еще и любят».

7. Имеется в виду статья Пазолини «План-эпизод, или кинематограф как семиология реальности» (Discours sur le plan-séquence ou le cinéma comme sémiologie de la réalité. – Cahiers du cinéma, N 192, juillet-août 1967). На итальянском она впервые была опубликована в книге «Еретический эмпиризм» (Empirismo eretico. Milano, Garzanti, 1972) под заголовком «Замечания по поводу план-эпизода» (Osservazioni sul piano-sequenza). В ней выражена мысль, что тот или иной смысл жизни придает смерть, поэтому описание чьего-либо жизненного пути возможно лишь по его завершении, когда дальнейшие события уже не могут повлиять на его истолкование. Пазолини полагает, что «монтаж делает с материалом фильма (который состоит из необычайно длинных или, напротив, крошечных фрагментов, из массы план-эпизодов как возможных незавершенных субъективных ви́дений) то же самое, что делает с жизнью смерть». См. также сборник НИИК Госкино СССР «По страницам зарубежной печати» (1977, № 15), журнал «Искусство кино» (1991, № 9) и новый перевод фрагмента статьи в издании: *Пазолини Пьер Паоло*. Теорема (М., «Ладомир», 2000).

и снимаем фильмы – чтобы будущие Фуко не делали с таким самодовольством подобных утверждений. Такой же упрек можно адресовать и Сартру. […]

В целом ощущения Пазолини мне понятны, но неясно, зачем нужны развертываемые им логические рассуждения. Допускаю, что какой-нибудь план Ольми, с точки зрения Пазолини, прозаичен, а план Бертолуччи – поэтичен, но объективно можно было бы сказать и прямо противоположное. […]

Поневоле вспомнишь тут о книге Барта, посвященной моде[8]. Читать ее нельзя – просто потому, что Барт в ней занимается *прочтением* явления, на которое нужно смотреть и ощущать его, поскольку речь идет о том, что *носят* и, следовательно, *переживают*. […] Думаю, что Барт на самом деле совсем не интересуется модой. Она привлекает его не как таковая, а лишь как язык, который уже мертв и, значит, поддается дешифровке.

[…]

**«Кайе дю синема».** Полагаете ли вы, что совершили какие-то открытия в кино?

**Жан-Люк Годар.** Думаю, я изобрел лишь способ плавного перехода от плана, содержащего какое-то движение, к другому плану, где содержится движение иного рода, или даже – что труднее – от плана, снятого в движении, к неподвижному. Этого не делает почти никто – просто не задумываются, – а нужно всего-то возобновить движение с той же стадии, на которой оно завершилось в предыдущем кадре. Так можно перейти от любого плана ко всякому другому – скажем, от машины к велосипеду, от крокодила к яблоку. Это делается постоянно, но небрежно. Когда монтируют, исходя из формы, а не из смены идей, как Росселлини в начале «Индии»[9] (тогда это совсем другой вопрос), – то есть когда при монтаже исходят из того, что наполняет кадр, из означающего, а не означаемого, то смену плана следует производить в момент, когда движущийся человек или предмет заслоняется другим или пересекается с ним. А иначе чувствуется небольшой рывок. Если он намеренный – прекрасно, если нежелателен – выход только один. Мои монтажницы справляются с такой задачей сами… Я придумал это в ходе съемок фильма «На последнем дыхании» и с тех пор все время применяю.

[…]

**«Кайе дю синема».** Ренуар уже поставил под сомнение непосредственное воздействие кино, отметив, что война разразилась почти сразу же после того, как вышла его пацифистская «Великая иллюзия».

**Жан-Люк Годар.** Да, это так. Кино не обладает никаким влиянием. Когда-то думали, что может напугать прибытие поезда. Напугало только в первый раз, а в следующий – уже нет. Вот почему я никогда не

8. Речь о книге Ролана Барта «Система моды» (1967).

9. Рецензия Годара на состоящий из четырех новелл фильм Роберто Росселлини «Индия» (1958) была опубликована в «Кайе дю синема» в июне 1959 года (№ 96).

понимал – даже с *онтологической* точки зрения – цензуру, ведь она исходит из того, что звук, изображение способны повлиять на поведение людей.

[…] ...Нужно отдавать себе отчет: ни «Унесенные ветром» не подействовали на миллионы своих зрителей, ни «Потемкин» – на своих, не столь несметных. Кинематографу инкриминировали рост преступлений среди молодежи, но юношеская преступность возрастала в США на фоне уменьшения посещаемости кинозалов. Социологи по-настоящему не занимались изучением этого вопроса.

[…] Кстати, следует отметить: люди идут в кинозалы, не задумываясь, собственно, о том, зачем они это делают. Нет оснований демонстрировать кино именно в залах. […] То есть залы должны существовать всегда, чтоб люди могли туда ходить, когда придет охота посмотреть кино на большом экране, как спортсмен ходит раз в неделю потренироваться в одиночку, чтобы не мешали сопровождающие соревнования психоз, шум и допинг. Но, вообще-то говоря, каждый должен иметь возможность смотреть кино у себя дома, по собственному телевизору или на стенке своего жилья. Уже давно должны быть кинозалы на заводах, стоило б задуматься и об увеличении телеэкранов, но – боятся.

**«Кайе дю синема».** Вы полагаете, эстетика кино связана с условиями его распространения и восприятия – с залами, телеканалами и прочим?

**Жан-Люк Годар.** Если изменить их, то изменится и все остальное. […] К примеру, когда строят кинозал, никто не консультируется с оператором и режиссером. Это никому даже в голову не приходит. Как и поинтересоваться мнением зрителя. Три самых заинтересованных лица не могут донести до них своих желаний.

**«Кайе дю синема».** Как это можно быстро изменить?

**Жан-Люк Годар.** Лучшее, что можно сейчас сделать, – это взяться за решение технических проблем, связанных с организацией производства, демонстрацией, лабораториями и т.д.

[…]

Вот недавно я купил себе монтажный стол и обнаружил, что в нем все неправильно. Эти столы делают люди, ничего не понимающие в монтаже. Я храню его в надежде, что, когда будет больше денег, закажу его функциональное переустройство.

**«Кайе дю синема».** А что в этом столе не так?

**Жан-Люк Годар.** Монтажные столы изготовляют, имея в виду определенную эстетику, на них всегда смотрели как на небольшие проекционные устройства. Это подходит тем, кто понимает монтаж как нанесение отметин карандашом. Придя в понедельник утром на работу, режиссер велит монтажнице резать и склеивать. Та вынимает пленку из устройства и за другим столом выполняет то, что ей велено, иногда проявляя и собственную инициативу, – например, у режиссеров типа Гранжье или Декуэна, они ведь не любят себя утруждать. В Голливуде так же, только монтажеры лучше. Так или иначе, монтаж осуществляют где-то

там, неподалеку. Однако есть другие режиссеры (Эйзенштейн был первым, Рене – второй, я – третий), которые монтируют, конечно, всяк по-своему, но *за монтажным столом*, с изображением и звуком. Тогда это совершенно другая работа. Я без конца гоняю пленку туда-сюда и клею, не снимая бобин. И если стол на такую операцию не рассчитан, работать неудобно!

Опять же простая практическая вещь, но она отражает определенную идеологию. Столы делают такими потому, что три четверти всех монтажеров приучены монтировать определенным образом. Никто не говорил изготовителям столов, чтоб они делали иначе. И так не только в монтаже, везде то же самое… Если делать революционное кино, используя монтажный стол, изобретенный реакционерами, то непременно что-нибудь да не заладится. Вот в чем сущность моего упрека Пазолини: его лингвистика сродни реакционному монтажному столу…

[…] На самом деле режиссеры не имеют представления о том, что совершается в монтажной и в лаборатории. Любому, кто работает в кино, необходима стажировка в смежных сферах. Скажем, операторы приобретают в ходе обучения определенные знания, но не проходят практику в лабораториях. В итоге оператор и сотрудники лаборатории не в состоянии понять друг друга. Скажем, ваш фильм снимает мастер освещения, способный в равной мере сделать и «свет Ренуара», и «свет Рембрандта». А цветовую его настройку будет делать некто, не имеющий понятия об освещении ни у Ренуара, ни у Рембрандта, и результат окажется не в меру темным или слишком светлым. В общем, все усилия будут сведены на нет лишь потому, что техник из лаборатории не представляет, что ему нужно делать. И наоборот. Я помню, как вел себя Матра в Мадриде. Вместо того чтобы пойти в Прадо, он посылал своей жене открытки в «мексихроме»[10]. И так бывает на всех стадиях работы: людям недостает культуры. […]

**«Кайе дю синема».** Не ощущаете ли вы все большего влияния со стороны театра?

**Жан-Люк Годар.** Нужно вводить театр в кино, соединять друг с другом разное. И делать это всюду. Даже – и особенно – на фестивалях. То, что в Венеции одновременно с кинофестивалем не проводят музыкальный или театральный, по-моему, как-то нелепо. Нужно, чтобы в один вечер была музыка, в другой – кино и так далее. Помните, как в Пезаро[11] после просмотра фильма люди шли послушать джаз? Это было прекрасно.

**«Кайе дю синема».** Тут мы затрагиваем одно из строгих зрительских табу – смешение жанров, и становится понятно, как, возможно, навредили кино некоторые теоретики тридцать и даже пятьдесят лет назад своими упреками в том, что тот или иной фильм – это, мол, театр, а вовсе не кино, и т.д.

10. Вероятно, Годар придумал этот термин для обозначения полиграфического стиля, который сейчас назвали бы глянцем.

11. В итальянском Пезаро проходит Международный кинофестиваль нового кино, специализирующийся на показе наиболее значительных фильмов молодых режиссеров.

**Жан-Люк Годар.** Сейчас у многих кинорежиссеров появился интерес к теме театра – возьмите хоть Риветта с его «Безумной любовью»[12] или Бертолуччи[13], целый ряд других картин. Имеют некоторое отношение к театру и «Персона», и «Фотоувеличение», и «Дневная красавица», и «Господин Шекспир»[14], прекрасный фильм…

Безусловно, тем, кто ощущает, что их способ выражения им тесен, хочется немного выйти за его пределы (я, конечно, не имею в виду Бергмана, который всю жизнь театром занимался даже больше, чем кино).

Мне самому давно хотелось снять дидактическую ленту о театре на основе пьесы «За Лукрецию»[15]. Зритель видел бы, как девушка, играющая Лукрецию, выходит из такси и отправляется на репетицию, нет, даже на прослушивание. А дальше начиналось бы развитие сюжета пьесы, воплощаемого то в прослушивании, то в репетиции, то уже на сцене. И иногда осуществлялся бы анализ пьесы. Некоторые сцены будут исполняться не один раз – по соображениям, связанным с актерами или режиссурой. Одни и те же сцены будут играть разные актрисы, пробуясь на роль, – Моро, Бардо, Карина и т.д. С другой стороны, режиссер и его труппа будут рассматривать поочередно самые значимые теории театра – аристотелевскую, «трех единств», предисловие к «Кромвелю», «Рождение трагедии», теорию Брехта, систему Станиславского – опять-таки в ходе развития сюжета. В конце будет показана смерть той, которая в начале приехала в такси, – смерть Лукреции. То есть последний план картины будет относиться к сфере вымысла. Задача такого фильма еще и в том, чтобы дать зрителям понять, что представляет собой театр.

А взять, к примеру, «чтение» – ведь это что-то необыкновенное! Я вообще считаю: самый удивительный объект для съемки – читающие люди. Почему никто их не снимает? Смотреть на них было бы куда интереснее, чем смотреть большинство ныне создаваемых картин. И почему бы не показывать тех, кто читает хорошие книги, по телевидению, особенно сейчас, когда читать совсем отвыкли? А выдумщики и умелые рассказчики вроде Поланского, Дониоля, Жионо придумывали и рассказывали бы свои истории прямо перед камерой.

---

12. В этом 252-минутном фильме Жака Риветта о взаимоотношениях театра и кино, где происходит взаимопроникновение документальности и художественного вымысла, кино представлено как компонент триады «театр – кино – жизнь».

13. Имеется в виду вышедший в 1968 году фильм Бернардо Бертолуччи «Партнер», созданный по мотивам повести Достоевского «Двойник». Одним из источников вдохновения для Бертолуччи стали эксперименты знаменитого «Ливинг тиэтр», использовавшего эстетику «театра жестокости» Антуана Арто и приемы хэппенинга. Главный герой фильма Джакоббе увлечен «театром жестокости» и декламирует манифесты Арто. В одной из сцен он напрямую обращается к зрителям, призывая оглядеться: не исключено, что в кинозале кто-то из них найдет своего двойника.

14. Соответственно фильмы Ингмара Бергмана (1966), Микеланджело Антониони (1967), Луиса Бунюэля (1966) и Джеймса Айвори (1965).

15. Речь о пьесе Жана Жироду «За Лукрецию». Этот замысел Годар вынашивал не менее пяти лет.

Их будут слушать: когда кто-то излагает интересную историю, то ее слушают часами… Так кино возьмет на себя функции восточного сказителя и продолжит эти традиции. Утратив интерес к рассказчикам, мы потеряли очень многое. Но представления о том, каким «должно быть» зрелище, пустили столь глубокие и мощные корни, что кинозрители, даже увлекшиеся историей, рассказанной с экрана, выйдя из кинотеатра, будут в бешенстве от мысли, что над ними посмеялись, содрав деньги ни за что!

**«Кайе дю синема».** Тем не менее ваши слова не ставят под сомнение само понятие «зрелище»…

**Жан-Люк Годар.** Никоим образом. Все, на что смотришь, – зрелище. Даже стена. Мне хочется снять фильм про стену. Если долго на нее смотреть, такое можно высмотреть…

**«Кайе дю синема».** Ваше «Предсказание» оставляет ощущение, будто вы в каком-то смысле нарочно разрушаете само изображение как средство отражения реальности…[16]

**Жан-Люк Годар.** Досадно было, что актеры слишком узнаваемы… Вначале не было такого замысла. Потом, однако, я решил придать своему фильму, так сказать, биологический характер, уподобить его движущейся плазме. Но – плазме говорящей.

**«Кайе дю синема».** И тем самым посягнули на почти святое – ясное, отчетливое, полновесное изображение.

**Жан-Люк Годар.** Но изображение, коль скоро оно проецируется, все равно остается изображением. На самом деле я если что и разрушаю, то лишь определенное представление об изображении, определенный взгляд на то, каким оно должно быть. Но разрушать я ничего не собирался. Я хотел проникнуть *внутрь* изображения, поскольку бóльшая часть фильмов запечатлевает его *снаружи*. Что представляет собой изображение как таковое? Отражение. А отражение в стекле имеет толщину? Но зритель обычно остается с его внешней стороны, снаружи отражения. Я хотел увидеть изображение как бы с изнанки, сзади, словно мы за экраном, а не перед ним. Не за самим экраном – нет, перед экраном, но за изображением. А если еще точнее – внутри изображения. Так же, как некоторые произведения живописи оставляют ощущение, будто ты внутри них. Или чувствуешь, что, пока ты снаружи, их не понять. Когда я смотрел «Красную пустыню»[17], мне казалось, что цвета не перед камерой, а *в* ней. В отличие от «Презрения», где краски перед камерой. Поистине такое впечатление, будто «Красную пустыню» камера изготовила сама. А в «Презрении» машина была здесь, а объекты – там.

16. В «Предсказании» Годар использует монохромное изображение разных цветов с резкими переходами от одного цвета к другому и от позитива к негативу, экспериментирует с экспозицией.

17. Восторженно принявший этот фильм Годар встретился в Венеции с Микеланджело Антониони и взял у него интервью, которое было опубликовано в № 160 «Кайе дю синема» (ноябрь 1964 года). «Красная пустыня» – первый цветной фильм Антониони; готовясь к съемкам, режиссер не только перекрасил стены ставшего декорацией завода, но подкрашивал и природу, в частности траву.

Но мне кажется, я не умею *изготавливать* такого рода фильмы. Хотя, пожалуй, начинаю ощущать к этому тягу. Первым ее проявлением стала лента «Сделано в США». […]

Меня, к примеру, поразило, что этот фильм очень понравился Деми[18]. Что ж, я и сам всегда считал, что это «певучий» фильм, в отличие от «Китаянки» – «разговорной» ленты! «Сделано в США» больше всего походит на «Шербурские зонтики». Хоть герои его и не поют, зато поет сам фильм.

**«Кайе дю синема».** Вам не кажется, что ваши последние картины имеют что-то общее с «Персоной» Бергмана?

**Жан-Люк Годар.** Пожалуй, нет. Во всяком случае, не думаю, что они уж так нравятся Бергману. И уж совсем мне не кажется, что он хоть что-то заимствует у меня или у кого-нибудь другого. А после фильмов «Как в зеркале», «Причастие» и «Молчание» он и не мог снять ничего, кроме «Персоны».

**«Кайе дю синема».** В «Персоне» больше стилистических новаций, чем в предыдущих его фильмах. К примеру, повторы текста…

**Жан-Люк Годар.** Нет, я считаю, что в «Персоне» план повествования эстетически является продолжением или углублением долгой исповеди Ингрид Тулин в «Причастии». Но в «Персоне» это поражает больше, форма здесь почти агрессивна. Поражает именно как прием – так что сам думаешь: «Это настолько прекрасно, что в следующем фильме я должен сделать так же».

Так, первый план моего следующего фильма возник у меня в голове после того, как я пересмотрел «Персону». Я подумал: «Нужно сделать неподвижный план, в котором люди будут говорить о сексе». Но в каком-то смысле он напоминает мне и первый план «Жить своей жизнью» – там я находился за беседующей парой, но мог бы находиться и перед нею. Примерно так я представляю себе и интервью. У Бергмана совсем иначе, но, в конечном счете, речь идет о диалоге на экране.

Все это также близко к Беккету. Я собирался снимать «О, прекрасные дни!». Но не снял – от меня требовали, чтоб я занял Мадлен Рено[19], а мне хотелось молодых. А хорошо было бы – текст у меня уже был написан, оставалось только снять. Я бы сделал ровно один тревеллинг. Он бы начинался издалека и завершался крупным планом, настолько далеко, насколько было б нужно, чтобы через полтора часа выйти на крупный план в момент произнесения последней фразы текста. То есть

---

18. Жак Деми помянут здесь как автор первого французского киномюзикла «Шербурские зонтики» (1964).

19. «О, прекрасные дни!» – пьеса Сэмюэла Беккета, написанная по-английски в 1961, по-французски в 1963 году. Ее действие развертывается во все сужающемся пространстве: в начале героиня зарыта в землю по пояс, что еще позволяет ей совершать минимальные движения, потом – по шею, что оставляет ей возможность говорить, пока она не превращается в ком земли. Мадлен Рено играла в постановках этой пьесы Роже Бленом с 1962 по 1985 год в театрах «Рекамье», «Д'Орсе», «Рено – Барро».

предстояло решить задачку для четвертого класса, основанную на простом расчете скорости и времени.

**«Кайе дю синема».** А как вы понимаете все, что в «Персоне» напоминает зрителю, что это фильм?

**Жан-Люк Годар.** Я в «Персоне» ничего не понял. Абсолютно. Я внимательно смотрел эту картину и понял, что Биби Андерссон больна, а другая актриса[20] исполняет роль сиделки. В конце концов, я всегда верю в «реализм». Так, когда мужу кажется, что он узнаёт свою жену, то, раз он ее узнал, для меня это она и есть. Если сомневаться в реальности того, что видишь, то и жить нельзя, будешь бояться сесть в такси, а то и вовсе не рискнешь выйти на улицу. Но я верю всему. Нет деления на «реальность» и «грезы», все едино. «Дневная красавица» великолепна. Там есть моменты, когда, как в «Персоне», думаешь: так, вот отсюда я буду смотреть внимательно, чтобы точно уяснить, реально ли происходящее на экране. А потом вдруг… думаешь: «Ах, чтоб тебя!..» и понимаешь, что переход уже произошел – неуловимо для тебя самого.

Это можно сравнить с нежеланием засыпать, чтобы не оказаться спящим в миг погружения в сон. Вот та проблема, которая встает в этих двух фильмах.

Бергман давно достиг той стадии, когда фильм создается самой камерой, а все, что не является изображением, устраняется. Это должно стать одной из аксиом, лежащих в основе монтажа. Вместо того чтоб руководствоваться указаниями типа «нужно грамотно соединить фрагменты, соблюдая те или иные правила», надо сказать: «Следует убрать все выразимое словами». Хотя можно вывернуть эту аксиому наизнанку и поступать наоборот – оставлять лишь то, что может быть облечено в слова, как, к примеру, поступает Штрауб. В «Китаянке» осталось преимущественно то, что говорится. Но получилось нечто существенно иное, чем у Штрауба, поскольку говорится там совсем другое. Бунюэль же устранил все то, что говорилось, так как все понятно из изображения. И его картину отличает чрезвычайная непринужденность: кажется, что Бунюэль играет кинематографом так, как, должно быть, в конце жизни играл на органе Бах.

[…] ◆

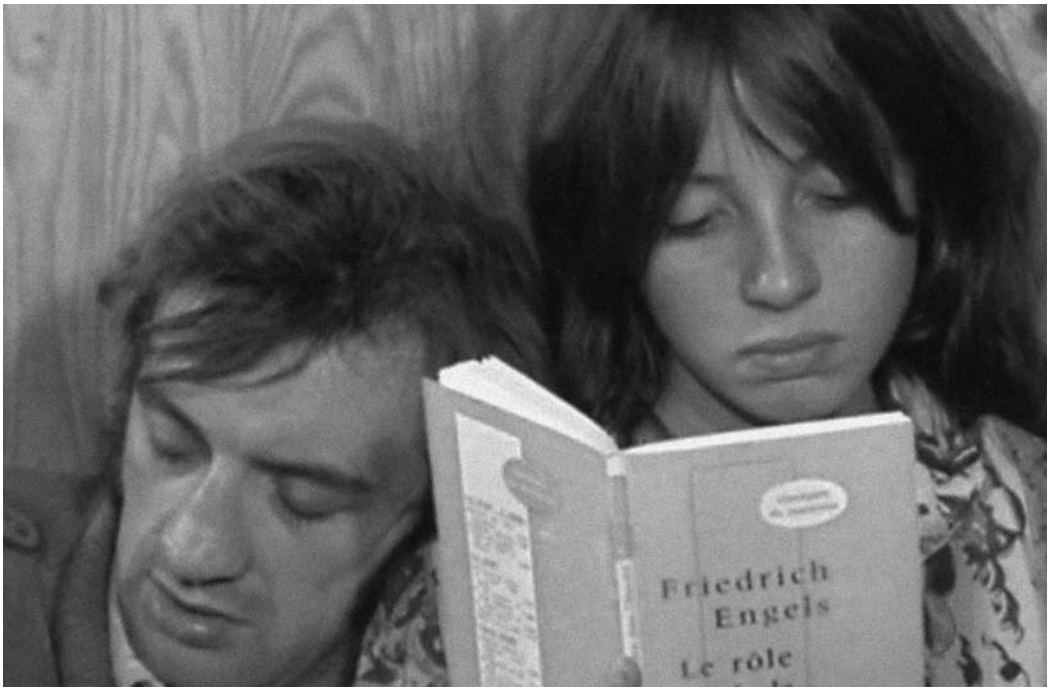
20. Лив Ульман.

«Ветер с Востока»

«Здесь и вдали»

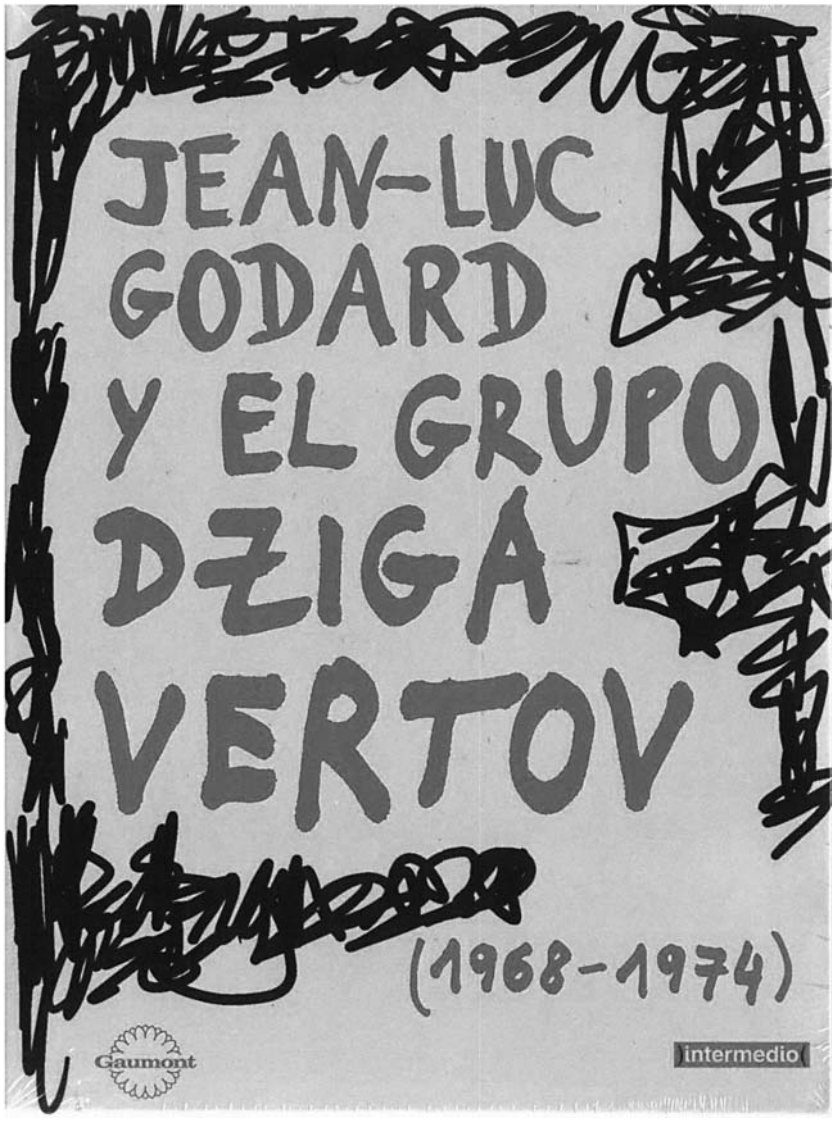
«Звуки Британии»

«Веселая наука»




«Владимир и Роза»

«Правда»




Обложка DVD «Жан-Люк Годар
и группа «Дзига Вертов»

# «ИЗ ВВЕДЕНИЯ В ИСТИННУЮ ИСТОРИЮ КИНО»

Создать когда-нибудь свою историю кино Годар замыслил с первых дней занятий критикой. В декабре 1976 года он и Анри Ланглуа разрабатывают план «истинной» истории кино на пленке и на видео — истинной в том смысле, что ее составят изображения и звуки, а не тексты, пусть и с иллюстрациями.

Осенью 1978 года Ланглуа должен был прочесть цикл лекций по истории кино в Высшей школе кинематографического искусства Монреаля (Conservatoire d'Art Cinématographique de Montréal) при Университете Джорджа Уильямса (позднее, после присоединения еще одного факультета, он стал называться университетом Конкордия); эта школа помнила его аншлаговые, как называл их сам Ланглуа, «антикурсы» 1968—1971 годов — трехчасовые полуимпровизации с показом длинных фрагментов фильмов, — которые он читал также и в Вашингтоне, Гарварде, Нантере. 13 января 1977 года Ланглуа умер; в марте того же года Годар прилетел в Монреаль, чтобы за 12 дней представить на ретроспективе 22 своих фильма, и создатель и директор канадской киношколы Серж Лозик предложил ему продолжить дело Ланглуа. Годар в ответ вместо лекционного курса решил заняться со студентами работой над сценарием будущего цикла фильмов «Введение в истинную историю кино и телевидения». Несколько ранее он по заказу La Société Française de Production (SFP) пытался создать автобиографическую ленту под рабочим названием «Мои фильмы», которая должна была включать и его размышления о многих неснятых им лентах. Через три года Годар признал свое поражение: «Не представляя, как это сделать, я устремлялся сразу во всех направлениях, так что фильм грозил разрастись до 200 000 часов, и для его создания мне не хватило бы жизни». В 1989 году он подтвердил, что с самого начала задумывал рассказ об истории кино сквозь призму собственного опыта.

С 14 апреля по 21 октября 1978 года Годар приезжал в Монреаль семь раз и в каждый приезд показывал фрагменты одной из своих картин и соотносимые с ней (с его точки зрения) ленты других режиссеров. Нередко с собственными он «монтировал» те фильмы, которым когда-то посвящал критические статьи: «Презрение» — и «Человек с киноаппаратом» Вертова, «Негодяй и красавица» Винсенте Миннелли — и «Американскую ночь» Трюффо, «Уик-энд» — и «Дракулу» Тода Броунинга, «Германия, год нулевой» Росселлини — и «Птиц» Хичкока… Сначала у Годара была идея демонстрировать стоп-кадры или клипы на двух экранах сразу. Идеально подошло бы видео, но видеотехника была у него в Роле (где отсутствовали фильмы), а в Монреале не было, хотя фильмы были. Решить проблему он наметил в следующем году.

Это была попытка нащупать новую форму истории кино. В июньский приезд Годар высказывал планы снять для телевидения четырехчасовой видеофильм из восьми частей — о наиболее значительных национальных кинематографиях, с делением на немое и звуковое кино. Он рассчитывал, что продюсером этого проекта, который мог бы использоваться при преподавании истории кино, выступит INA (Национальный аудиовизуальный институт). Одной из его идей было дать студентам камеры, чтобы они попробовали воспроизвести те или иные сцены из классических фильмов. Другая идея — возникшая после того, как один из фильмов Годара прибыл в Монреаль без одной (десятиминутной) части, — заключалась в том, чтобы изымать из художественного фильма одну часть и предлагать поставившему его режиссеру воссоздать при помощи студентов эту часть по памяти.

Всего предполагалось десять приездов. Расходы должны были поделить монреальская Высшая школа кинематографии и «Сонимаж», но в связи с нехваткой средств дело ограничилось семью визитами. В этих лекциях, в 1980 году воплощенных французским издательством «Альбатрос» в книгу «Введение в истинную историю кино», Годар кратко излагает свои взгляды на кино как раз в ту пору, когда он переезжает в Роль. Книга была заявлена как первый том, но продолжения на бумаге не последовало. Годы спустя «История(и) кино», как и мечтал Годар, расскажет о кино его же средствами — изображениями и звуками.

О том, как на излете своей жизни Ланглуа оценивал Годара — «единственного после [Жана] Эпштейна, кто пытается исследовать возможности аудиовизуального языка изображения», — свидетельствует одна из серий цикла «Поговорим о кино, или Антилекции Анри Ланглуа», отснятого канадским телевидением в 1976 году в Париже. Там Ланглуа проводит параллель между Годаром и Энди Уорхолом: «Годар — человек, полностью отринувший систему… То есть не системность в принципе… Делать это можно двояко. Можно заявлять: «Я отвергаю систему» и при этом быть в нее включенным: она вас приглашает, оплачивает вам гостиницу, а вы при этом говорите: «Мы против системы…» Годар на самом деле против. Именно поэтому он и неуязвим. Но он не вне систем вообще. Он — в истинной системе, вот в чем различие, так же как и Уорхол. Эта система — жизнь. Нужно быть живым. Кто замыкается в системе, тот перестает быть таковым. Я знаю

**людей, утверждающих, что они вне системы. Как им это удалось? Знаете, как делают волшебники? Они… сочтя, что они в центре круга, очерчивают вокруг себя окружность и говорят… В общем, призывают на подмогу дьявола. И после этого не могут выбраться из круга, делаются его пленниками, пребывают в дьявольском кольце и говорят при этом: «Это мы!» И что «мы»? Жизнь ведь за пределами этого круга. Жизнь — это деревья, растения, человеческие существа, все это жизнь. И если вы как следует присмотритесь к Годару, к Уорхолу, то увидите, что они оба — в гуще жизни. Вот это я и называю «свободным кино» (Le cinéma en liberté. Warhol/Godard. JEAN-LUC GODARD. DOCUMENTS. P., 2006).**

Наталия Ставровская

Опубликовано в Introduction à une véritable histoire du cinéma. Paris, Albatros, 1980. На русском языке частично публиковалось в «Искусстве кино», 2010, № 11.

Образования я не получил, я сделал себя сам, делая фильмы. В школу ходил просто по велению родителей. Потом решил было продолжить, поучился минут двадцать в университете[1], бросил и оказался на нуле, если не считать того, что я уже на двадцать лет, так сказать, отстал от самого себя. Потом потратил двадцать лет на то, чтоб хоть немного вновь совпасть с самим собой, – и вопреки работе, и благодаря ей, так как работа этому способствует.

[…]

…прийти в кино было примерно как захотеть работать в цирке: тоже среда с очень скверной репутацией и крайне замкнутая. […] даже пленку покупать – и то было запрещено законом. Во времена немецкой оккупации она считалась стратегическим материалом.

[…]

…кино и даже телевидение обладают такой магией, что даже секретарша, печатающая «Ален Делон – триста миллионов», ощущает себя в меньшей мере секретаршей, чем та, что работает в страховой компании.

---

1. Годар имеет в виду, что не получил высшего образования. Окончив в 1946 году коллеж в швейцарском Нионе, он поступил в парижский лицей «Бюффон», где проучился до начала 1948 года, но экзамен на степень бакалавра летом сдать не смог. Вернувшись в Швейцарию, он продолжил обучение в коллеже Лозанны, живя с родителями, брак которых трещал по швам, и наконец в 1949 году стал бакалавром. Попытался поступить в высшую национальную киношколу Франции IDHEC, но принят не был. Осенью поступил в Сорбонну, выбрав курс антропологии – под влиянием, с одной стороны, деятельности своего двоюродного дяди Теодора Моно (1902–2000), знаменитого натуралиста, исследователя Сахары, с другой – творчества Жана Руша, который в 1947 году начал снимать антропологические фильмы об Африке. Но лекции по антропологии Жан-Люк почти не посещал; львиную долю времени он проводил в Синематеке и киноклубах, а в Сорбонне ходил на лекции по киноведению, которые читал Жильбер Коэн-Сеа. В декабре 1950 года, дабы избежать призыва во французскую армию и не быть посланным в Индокитай, он принял швейцарское гражданство и вместе с отцом-офтальмологом, решившим после расставания с женой открыть клинику на Ямайке, и сестрой отправился в Латинскую Америку. Кстати о врачебной практике Поля Годара: в молодости он лечил Райнера Марию Рильке – в той самой клинике Вальмон де Льон (de Glion), где поэт умер в 1926 году.

[…]

…я выжил потому, что не позволил сделать из себя модель, но дело обернулось так, что в конце концов я стал для синефилов моделью немодели и вошел в историю кино как режиссер, которого нельзя причислить ни к какому классу. Но поскольку меня причисляют к немоделям, то выходит, что я все равно модель.

[…]

…у нас, мечтавших стать режиссерами, были свои звезды, свои светила. И, как и у синефилов, это были режиссеры. Я восхищался ими как какими-то полубогами – возможно, они заменяли мне родителей, которые восхищения не вызывали.

[…]

На самом деле мы вначале слишком соотносили свои фильмы исключительно с историей кино, в конечном счете не имея к ней никакого отношения: просто смешивая с ней наши субъективные желания, проистекавшие от наших собственных историй, пытаясь как-то их связать с историей кино. Думаю, что именно так начинали Риветт, Трюффо. Тогда это была реакция на французское кино определенного рода, а теперь… ну, каждый пошел своим путем. Почему Шаброль стал Дювивье?[2] Он, в общем, ничего, но… Я, к примеру, не хотел стать Дювивье. А самый странный маршрут у Трюффо.

Первый его фильм… нет, правда, очень странная карьера. Подлинная жизнь Франсуа Трюффо могла бы стать очень красивым фильмом, жутко дорогим. Ведь прошел он весьма странный путь. Когда смотришь его первый фильм «Четыреста ударов», кое-что зная о его прошлом… На мой взгляд, после «Четырехсот ударов» произошел разрыв. Не знаю, как это произошло. Он спасовал перед кино, сам стал всем тем, чего терпеть не мог. Когда читаешь то, что он писал в начале своего пути, и смотришь его нынешние фильмы, остается только удивляться. Невероятно: в книжных переизданиях некоторых его статей кое-что вымарано. Например, то место, где он плохо отзывался об Отан-Лара или о Деланнуа, нападал на то, что нам тогда было больно видеть в кино. Мы критиковали людей поименно, даже их физические недостатки. В салонных разговорах такого не бывает, режиссеры не говорят дурного о своих коллегах, мы же не стеснялись, потому что

2. Шаброль, чьи ранние фильмы (снятые с 1957-го, когда вышел «Красавчик Серж», по 1963 год) отличает характерный для «новой волны» экспериментальный подход, позднее, реализуя свою рано проявившуюся страсть к жанрам массовой культуры, прежде всего к триллеру, детективу и криминальной драме, стал снимать сознательно коммерческие ленты, имевшие больший или меньший успех, – в среднем по фильму в год. Оснований сравнивать его с Жюльеном Дювивье (1896–1967) не так уж много. Дювивье, как и Шабролю, были свойственны пессимистический взгляд на французское общество и умение передать драматизм и горечь ситуаций, его «Пепе ле Моко» (1936) признан одним из первых фильмов в стиле нуар. Но среди его неравноценных по качеству, но куда более разнообразных, чем у Шаброля, в жанровом отношении почти семидесяти лент есть и ряд психологических драм самого высокого уровня, и романтическая драма «Бальная записная книжка» (1937), и снятая в Голливуде романтизированная биография Иоганна Штрауса «Большой вальс» (1938), и снятая в Англии экранизация «Анны Карениной» (1948), и комедия «Марианна моей юности» (1955)…

не были профессионалами. Вот это в воспоминаниях Трюффо смутило меня больше всего – то, что в них отсутствуют вполне конкретные нападки, например на Клода Отан-Лара. Ведь я же их прекрасно помню… По-моему, это странно… Зачем так поступать? Кто переписывает биографии? Что за нужда?

Мог передумать и сам? Тогда нужно показывать, как человек меняется, это же самое интересное. Любой имеет право поменять свои взгляды, нужно только показать эти изменения.

[…]

Изображение обозначает нечто безграничное и в то же время очень ограничивает его. Изображение и звук не могут дать необходимой полноты. Одних глаз и ушей нашему телу мало. Так что это нечто очень ограниченное. Хоть и представляется безграничным. Этакое беспрерывное движение между нулем и бесконечностью.

[…]

Чем задается ритм? Необходимостью и исполнением необходимого в определенный промежуток времени. Ритм – от стиля, обусловленного обязательством. Кому-то удается очень стильно бежать из заключения. Вот Кастро, например, бежал, после чего вернулся в Гавану в некоем стиле, некоем ритме и с неким обязательством, в определенный срок. Он же не стал говорить: «У Батисты шестьдесят тысяч бойцов, которые подстерегают меня в бухтах, поэтому я появлюсь лишь через полтораста лет, когда у меня под началом будет полтораста тысяч человек». Он взял на себя обязательство. Именно это обусловливает стиль и ритм.

[…]

Пару недель назад я размышлял: в чем состоит изобретение звукового кино? Убрали кадр с титром, так что рядом оказался следующий… То есть из трех планов, шедших друг за другом, средний – с титром – убрали, а соседние слились в один…

[…]

История кино чем-то похожа на ребенка, который мог бы научиться и чему-то несколько иному, чем его учат. Как относятся к ребенку, который наотрез отказывается говорить «папа» и «мама», и видно, что он и проявится не так, как все? Его считают ненормальным. Вот так и литература как бы объявила немое кино ненормальным, и его решили нормализовать, заставив говорить. […]

[…] в звуковом кино произошел своего рода демонтаж, […] кинематограф операторского мастерства, каким было вначале русское кино, стал на закате Ленина и далее при Сталине кинематографом сценарным, более того, кинематографом сценариев, написанных политруками, комиссарами, и в этом обнаружил сходство с голливудским.

[…]

Вы представляете, какие идиоты немцы!.. Геббельс, посмотрев «Потемкина», пригласил к себе Эйзенштейна[3] и спросил, не может ли

---

3. Ошибка Годара: Геббельс пригласил не Эйзенштейна, а Лени Рифеншталь.

тот создавать такие фильмы для Германии. Так и сказал: «Нам нужен немецкий «Броненосец «Потемкин».

[…]

Мне кажется, что я пытаюсь заново проделать путь, пройденный немым кино, чтобы прийти к звуковому, но – своему собственному. Было время – после 68-го года, – когда я снимал лишь так называемые документальные фильмы… в Палестине и другие… Звука там порою было слишком много, но на самом деле это как высокая температура, как безумие – когда слишком много звука бывает в фильме поневоле.

[…]

…так называемой документальности ни в живописи, ни в литературе не существовало. В живописи, правда, говорят, что Брейгель создавал документальные произведения, когда изображал простых людей, а вот Веласкес – мастер вымысла, поскольку пишет королей, принцесс… В музыке подобного различия нет, никто не скажет: «Рок – документалистика, а Бах – творец художественной музыки». В кино – не знаю почему – считается ясным, где «документальное», а где «художественное»… Согласен, между ними есть какое-то различие, но не все так просто…

[…]

Я всегда очень серьезно готовился к работе, но – в уме, а потом идет скорее импровизация. То есть то, что обычно так называется; для меня-то это почти ее противоположность.

[…]

…я ищу ситуацию, потом ее описываю. Это как слишком задолго репетировать свидание с любимым, встречу с банкиром или с ребенком. Вам известны ситуация, окружающая обстановка, вы знаете, что непременно туда пойдете. А потом… Можно ли сказать, что разговор, который вы будете вести с любимым, – импровизация? Он и отрепетирован, и в то же время импровизация.

[…]

Я всегда хотел рассказывать истории. И по-своему я их и рассказывал.

[…]

…я постепенно понял, что не умею рассказывать истории, и решил попробовать делать другое, отойти от так называемого коммерческого кино и возвратиться к нему позже, когда мне будет проще рассказывать истории, поскольку это-то в кино и интересно.

[…]

…что мне нравится у Пикассо, это смешение форм, которым движима история.

[…]

Смотрю я на Америку: они там не только рассказывают истории, но, должно быть, пересказывают друг другу уйму книг, причем совсем иначе, чем другие народы… добрую сотню лет они покоряют мир, не просто рассказывая, а заставляя людей проживать истории. Смотрите,

что происходит: у Германии нет ни малейших оснований кланяться Америке – немецкая марка крепче доллара, немецкая промышленность изобретательнее американской; то же самое касается японцев. Но что на самом деле: иена и марка гнутся перед долларом, поддерживают доллар, хотя могли бы поступать совсем иначе, как было полторы сотни лет назад. Нужно написать историю Америки как империи историй, если можно так сказать. Я считаю, это ярче всего проявилось в Калифорнии, самой изобретательной зоне с точки зрения техники и кино: это империя, которая… все-все придумывает, множество совершенно разных историй… любой их детективный роман – слабенькое чтиво, а вызывает желание снять по нему фильм, правда, это мне не очень интересно, и к тому же я живу не в Америке. Но хорошо бы находить и неамериканские истории, не зависеть полностью от них, хотя мне такое почти не удавалось за два десятилетия в кино: первое закончилось примерно во времена «Безумного Пьеро», второе началось после «Мужского-женского» – скромной черно-белой ленты, которая уже – совершенно неосознанно – отсылает к телевидению, и вот сегодня, проработав два десятка лет в кино, я хочу попробовать рассказывать истории. Но как и с кем? Это большой вопрос.

[…]

Закрыть глаза, снова открыть и не закрывать: какая история могла бы целый час держать меня в плену, кроме истории о том, как я проживаю свой собственный день, являясь, по существу, его пленником? Какой историей нужно было бы пленить кого-нибудь другого, чтобы вырваться из этого моего плена?

Я нахожусь в тюрьме, но знаю ее не очень хорошо, поэтому должен придумать, как выйти из нее, непременно должен, а для этого нужно придумать мир, в который я хочу попасть, и вот я думаю: история не то ли, что должно помочь вам выбраться из самого себя или, наоборот, туда вернуться? После того как два десятилетия я вот так и проработал в кино, мне кажется, что я, пожалуй, ушел от себя слишком далеко. Я будто ушел в сторону от самого себя, и хочется к себе несколько приблизиться; поэтому история – это… надо придумать… надо представить поезд или самолет – или нечто иное, что позволит мне вернуться в точку отправления. Научная фантастика, немного комикса, немного реальности, немного реализма, и все это в течение двух часов на 2400 метрах целлулоида, поскольку так рассказывают и фиксируют истории. На самом деле иногда бывает, что два часа и 2400 метров – это слишком: для истории и слишком мало, и слишком много.

[…]

Благодаря «На последнем дыхании», его успеху и тому, что я считал, будто сделал – по крайней мере, хотел сделать – что-то вроде «Падшего ангела», я довольно быстро обнаружил, что не владею ремеслом, не умею делать некоторые вещи и, несмотря на свои желания, не способен обеспечить такое освещение, как в фильме Фрица Ланга. Не так давно, лет пять назад, на фильме «Всё в порядке» мы с Гореном увидели, что

все именно так; он захотел воссоздать сцену смерти Вакулинчука из «Броненосца…», и тут выяснилось, что мы не умеем строить ракурс, как это делал Эйзенштейн. Мы пробовали снять, как человек глядит на мертвого, немного склонив голову, – и выходил какой-то ужас, не получалось совершенно ничего!

[…]

…во времена «Последнего дыхания» Жан-Поль и я – точнее, тот ансамбль, который мы с ним составляли, – были равноценны тому, какой могли составить Николас Рей и Джеймс Дин. После «Безумного Пьеро» – уже гораздо менее, Жан-Поль стал куда более механичным, и чтобы с этим совладать, надо было дать ему что-то другое. То, что я давал ему прежде, для него часто оказывалось слишком интеллектуальным, так как все это исходило от меня, и мне недоставало сил, чтобы вдохнуть в него жизнь, мой кислород.

[…]

В любом случае, я никогда не буду делать снова то, что уже делал. Если и попытался – например, в фильме «Номер два», – то по другой причине. Сперва я искал деньги, чтобы обустроить студию, где я работал бы так, как работает романист. Но такой романист, которому нужна библиотека, – чтобы знать, что уже сделано, ему необходимо читать не только собственные книги, но и сочинения других; кроме того, эта библиотека должна быть одновременно типографией, чтобы он представлял себе процесс печатания. Мастерская, студия для меня – как для романиста сочетание библиотеки с типографией.

И, стремясь добыть на это средства – на типографию и библиотеку иного рода, чтобы создавать и романы иного рода, – я случайно встретил вновь господина Борегара, когда-то продюсировавшего «На последнем дыхании» и еще несколько моих картин, и сказал ему: «Сейчас, пятнадцать лет спустя, я практикую другие методы работы и предлагаю вам сделать римейк – и финансовый, и интеллектуальный, и…» В итоге это дало другой продукт. Вот вам и попытка «снова сделать то же самое». Что ни говори, а пятнадцать лет спустя то же самое невозможно. Если бы американцы вновь начали пятнадцать лет спустя вьетнамскую войну, не знаю, что бы с ними сталось…

[…]

…я все больше убеждаюсь, что кино – это не сами вещи, а то, что между ними, между кем-то одним и кем-то другим, между тобой и мной, а потом на экране – то, что между запечатленными явлениями. Наименее интересны весьма успешные картины вроде тех, что делает Траволта[4], – обращенные всецело к зрителю, где ничего нет не только на экране, но, если угодно, и за камерой. Это не значит, что сам зритель – ничто, но эти фильмы делаются так, что в их создании участвует и зритель. Он может «создавать» их в разных смыслах, что и делает, исходя при этом из той жизни, какую сам ведет, из того, как сам работает,

4. На тот момент – мюзиклы и сериалы ситкома.

как любит. Зритель с радостью смотрит такие фильмы, как людям бывает приятно видеть президентов. А есть, напротив, ленты вроде некоторых моих, создающиеся исключительно за камерой и не способные установить контакт со зрителем. Но интереснее всего те… или некоторые их моменты… в общем, лучше всего те, которые представляют собой нечто среднее, предполагающее переход от, так сказать, «всецело за» к «всецело перед», так что, когда зритель смотрит, камера как будто переходит к нему в голову и там соединяется с проектором – этакая камера-проектор вместе с тем, кто проецирует…

[…]

…я думаю: должно же быть не так уж мало людей, переживающих проблемы, аналогичные моим, – по-своему, с учетом обстоятельств; […] читая новости, пытаясь как-то трактовать их для себя, […] я думаю: должны существовать люди, от которых я не слишком отличаюсь. Двадцать лет назад я так не думал, это когда снимаешь, то есть находишься… как бы внутри средства общения, являясь не стрелком и не мишенью, а стрелой… когда ты пишешь, снимаешь, думаешь и говоришь – это полет стрелы… Вот любовь – уже несколько иное, это тот момент, когда стрелу либо пускают, либо она попадает в цель и после этого не думаешь о ней. Но пуск стрелы и поражение цели не происходят каждый миг: важно и то время, когда стрела в полете, будь то сотни световых лет или три секунды.

[…]

Возможно, следовало показать фильм Маргерит Дюрас, которую я по-своему люблю, – она очень независимая, ей, чтобы создавать, необходимо разрушать, и разрушила она гораздо больше, чем создала…[5] Впрочем, один из ее первых фильмов назывался «Музыка», я думаю, не случайно. Наверное, была какая-нибудь такая причина…

Это разрушение не кино, а форм. Сначала – изначально – разрушение форм, которым меня учили, поэтому я сразу попытался просто их разрушить… Когда говорят: «Сначала вымой руки…» Так вот, в кино я нарочно не стал мыть руки… А потом… сначала надо разобраться, что такое руки, что такое мыло… то есть разрушить формы, которые я сам освоил и от которых, как казалось мне, освободился. […]

На самом деле я пытаюсь разрушить то, что мне мешает быть тем, кем я сам себя представляю изнутри, и сразу же построить заново, иначе, но держа в уме, что люди видят не только разрушение, чтобы не остаться одному. Если создаешь некий объект, то для того, чтобы его продать, или чтобы пользоваться им, или общаться со своим соседом; если делаешь столы, то все-таки затем, чтобы за них садились. Фильм снимаешь для того, чтобы его увидели и чтобы видеть самому то, что видели другие, или чтобы вместе смотреть, по крайней мере, чтобы было такое ощущение…

---

5. Возможная аллюзия на фильм Дюрас, снятый ею по собственному роману «Разрушить, сказала она» (1969), – малозрелищный, с минимумом действия и медленным ритмом, как и все ее ленты.

[…]

Я стараюсь делать фильмы, которые смотрел бы зритель, или делать их с людьми, которые сами испытывают потребность этим заниматься. Так же, как врачу нужны рентгеновские снимки, а больному нужен этот врач и в какой-то момент им обоим нужен снимок, чтобы вступить в контакт друг с другом. Я стараюсь снимать именно так – чтобы была потребность. Я на самом деле в чем-то вечный ученик, а может быть, вечный учитель, сам не знаю… но мне необходимо вглядываться вдаль и что-то делать, чтобы учиться, читать карту, чтобы путешествовать…

[…]

Полиции боятся в принципе: войди сюда вдруг полицейский, даже не совершая никаких опасных действий, он был бы воспринят как чужак. Однако детективные картины, которые представляют в лучшем свете или ставят в центр историй тех, кого люди не любят, с кем не пойдешь так запросто пить кофе, и потому они вроде бы не должны нравиться […] так вот, как раз они-то, детективы, до чрезвычайности любимы и принадлежат к числу картин, которые не просто имеют исключительный успех, а превратились в хлеб насущный… […]

Комикс Жебе про сыщика[6] объясняет этот парадокс: полицейский, частный детектив воплощает в себе (по крайней мере, для мужчин, особенно западных) максимум свободы […] в самом простом смысле: возможность делать все, что хочется, […] свободы в анархистском понимании, но анархизм этот – не политический. […] Это ложная свобода хулигана, на стороне которого закон […], что и дает ему все мыслимые преимущества.

[…]

Вчера смотрел фильм Брайана де Пальмы; зрителям он очень нравился, в конце были аплодисменты. По-моему тоже, сделано неплохо; на сей раз – редкий случай – три-четыре доллара потрачены не зря. Однако меня поразила мысль об отсутствии всякой связи между зрителями и создателями фильма. Связь была – и в то же время нет. Те, кто снял картину, в это время за сотни километров делали что-то иное, а те, кто занимался днем чем-то иным, нежели съемки киноленты, пришли взглянуть на это вечером; фильм стал тем местом, где произошла их встреча, и это место было – как вокзал, одновременно и пустынный, и заполненный людьми.

[…]

...меня заставили думать о зрителях крупные, ужасные провалы – например, после выхода «Карабинеров», когда за две недели пришло

6. Жебе (1929–2004) – карикатурист. Годар имеет в виду его комикс «Год 01», публиковавшийся сначала в «Политик Эбдо», а с 1971 года в «Шарли Эбдо» и несколько раз изданный в виде альбома. В 1973 году вместе с режиссером Жаком Дуайоном на средства, в 25 раз уступавшие среднему бюджету фильма, Жебе экранизировал свой комикс, заняв в нем около трехсот непрофессиональных актеров, а также Колюша, Миу-Миу и Жерара Депардьё в его первой кинороли; нью-йоркский эпизод снял Ален Рене, африканский – Жан Руш. Фильм собрал полмиллиона зрителей.

только восемнадцать зрителей! Вот представьте – ровным счетом восемнадцать. И я сказал себе: «Черт побери, кто были эти люди? Интересно знать! Хотелось бы увидеть их: кто бы показал мне их фотографии… Так я впервые задумался о зрителях. Но я-то был способен на это. А вот Спилберг вряд ли в состоянии о них думать. Как можно думать о двенадцати миллионах? Вот о двенадцати миллионах долларов – это да. Его продюсер именно о них и думает; но о двенадцати миллионах зрителей… исключено! Если только это не люди, мыслящие так же, как он.

…кто те, у кого много зрителей? Они диктаторы, производящие блокбастеры и телевидение. Телевидение как диктатор собирает тьму зрителей за день, за час. […] Возьмет да и покажет английскую королеву или футбол из Аргентины – вот вам и полтора миллиарда человек, которые полтора часа будут смотреть одно и то же. Какой диктатор не мечтал о такой публике? Впрочем, какая публика не голосовала за диктатора, который обещает ей транслировать футбольные матчи?

[…]

…Голливуд не стремится делать фильмы, он, скорее, стремится их не делать, как миллиардер, который стремится не работать, а зарабатывать как можно больше. Голливуд, имеющий миллиарды зрителей, старается снимать как можно меньше фильмов, зарабатывая при этом миллиарды за счет миллиардов зрителей.

[…]

[…] Спилберг претендует на образованность, он кончил университет. Вот такое кино учат делать в университетах. Если б выпал случай, я бы сказал ему: «Чтобы так снимать, особой смелости не надо»… Да он и сам не так чтобы смельчак, и, встреть он НЛО, не знал бы, что сказать. Вот я бы в карман за словом не полез, ведь я сам НЛО…

[…]

Мне кажется, что Коппола поступил бы прилично, если б немного заплатил Никсону за свой фильм о Вьетнаме[7].

[…]

Когда вы делаете фильм, где вдруг решаетесь сказать то, что раньше не решались, скажем, что-то непристойное или… не знаю… то, чего не смеют говорить, поскольку таково устройство общества… или показывать… а на экране делать это не стесняются. По той причине, что кино будут смотреть китайцы, афганцы, или негры, или швейцарцы, или там поляки – в общем, незнакомцы. Я не смущаюсь, поскольку не знаю, кто это увидит, – они где-то далеко. И, наоборот, с тех пор как я переехал из Парижа в провинцию, поселился в карликовом городке столь пуританской страны, как Швейцария, и стал снимать здесь, зная, что мой фильм пойдет смотреть знакомый колбасник… это меняет всё. […] Вот так и начинаешь думать о зрителе.

[…]

---

7. Фильм Ф.Ф.Копполы «Апокалипсис сегодня» (1979), который здесь имеет в виду Годар, отражает тот этап военных действий США во Вьетнаме, который пришелся на время президентства Ричарда Никсона.

В «Коламбии» работал некий Гарри Кон[8], который точно понимал, в каких местах нужны купюры. В зале, где показывали фильмы в первый раз, он поставил старые скрипучие кресла и, как только раздавался скрип, говорил: «Вот здесь и подрежем».

[…]

На мой взгляд, настоящие фильмы ужасов – не те, которые внушают страх, а те, что делают чудовищами нас самих. А попугать немножко значит просто принести некоторое освобождение.

[…]

…можно установить, когда в нашем кино порнографические ленты появились как отдельный жанр. На самом деле почему-то всегда либо «выше пояса», либо «ниже», не бывает, чтобы понемногу и того и этого. Порнографический фильм – это когда «ниже», но виноваты в этом те, кто снимает только «выше пояса» и не умеет снимать «ниже» так, чтобы самому при этом не опускаться ниже пояса, а рассматривать человека целиком.

[…]

К примеру, русские фильмы – и поэтому их надо иногда смотреть – устремлялись во всех направлениях. Они были слишком быстры, им бы несколько замедлить ход, попробовать продлить движение, ведь даже в фильмах Дрейера один из трех-четырех планов все же… не то что нехорош, в нем просто нет необходимости и можно было сделать проще. Но стремление рассказать историю, не оставляя никаких пустот, мешает это осознать. Желая представить жизнь, ведут рассказ в таком сгущенном виде, что получается нисколько не похоже на реальность, так как человеческая жизнь на самом деле складывается из пауз и рывков, разрывов и маневров – слишком быстрых или слишком медленных. Но на экране повествование должно развертываться равномерно в течение полутора часов в определенной форме, иначе зрители не выдержат… На самом деле так считает человек, с которым я сотрудничаю, – Анн-Мари Мьевиль.

[…]

…главным новшеством «новой волны» явилось то, что мы – а я, возможно, больше всех – отстаивали право говорить от своего лица. Я писал, что думал или что прочел, чтобы потом вставить это в ситуации, никак со мной не связанные, так что получалась достаточно чудна́я смесь, иногда наверняка звучавшая фальшиво, зато иногда – абсолютно искренне. Так как я, по существу, не чинясь высказывал все, что думал, ни на что не оглядываясь… мог, например, неожиданно заставить девушку произнести то, что естественно слышать от парня… На самом деле, как ни странно, многое определялось тем, что я, снимая этот фильм[9], не чувствовал себя наемным работником. Это неправильно,

8. Гарри Кон (Harry Cohn, 1891–1958) – президент и генеральный продюсер компании «Коламбиа пикчерс», последний голливудский магнат времен «системы студий».

9. Годар говорит о «Маленьком солдате».

поскольку подкрепляет идею «автора»: стараясь утвердить таковую, мы ставили себя превыше всех законов, этакими королями, которые работали для королей же, так что в результате получалось и нечто подлинное, и в то же время много фальши. Думаю, что истинное различие между мной и Преминджером в том, что я не чувствовал себя наемным работником де Борегара, а Преминджер все время ощущал, что он работает на «Фокс» по найму.

[…]

Я вообще считаю, что продюсеры, какие угодно, как люди интереснее режиссеров, потому что у них более практические и более реальные проблемы, даже если они… ну, не важно. Я к тому, что в «Интернационале» есть куплет, где сказано: «Производители, спасайте себя сами» (Producteurs sauvez-vous vous-mêmes)[10].

[…]

Когда Люмьер снимал прибытие поезда на станцию и выход рабочих из цехов, то звезд там не было, даже Политый Поливальщик – не звезда. Как же получилось так, что крупный план позднее в звуковом кино стал оттенять… стал «делать» звезд, причем актеры и политики получались очень похожими друг на друга?

[…] почему лицо важнее прочего? Ну… в силу связи с речью, с языком. Я не уверен, что так было в первобытных обществах… Какого рода изображения дошли до нас из тех времен? Скорее жесты, они важные: стрельба из лука, сбор плодов и всякое такое… но не лица. А что останется от наших дней? Сплошные лица. Когда вы видите статью типа «Драматическая ситуация в Ливане», в трех четвертях случаев ее сопровождает либо крупный план автора статьи (какое отношение он имеет к ситуации в Ливане?), либо портрет главы государства, либо… Статья посвящена Израилю, так почему на снимке Бегин?

В таком случае статья должна носить название «Первое лицо». Но почему бы тогда не называть так во всех газетах все статьи?

[…]

Мы на самом деле сотворили страшную глупость, от которой мне потом было очень плохо, – а я-то думал, будет очень хорошо. Все-таки когда-то мы в «Кайе» – Трюффо, Риветт, Годар, Шаброль… втроем или вчетвером… провозгласили: «Важно не кто продюсер, а кто автор»… […] Имя автора мы вознесли на первое место и сказали: «Вот кто создатель фильма!», и это значило: «Вот так и надо делать фильмы, и раз уж мы так говорим, то, значит, так должны и делать» – потому что нам такого права не давали. Но мы не могли никак иначе. Теперь я сам смотрю на это совершенно по-иному, но для вас я, как и прежде, автор, что сильно меня напрягает… поскольку сразу все меняет. Ибо для вас я уже не просто человек, как все, который просто выбрал, скажем, не

10. Строка, которую имеет в виду Годар, в окончательном варианте «Интернационала» звучит в действительности так: «Producteurs sauvons-nous nous-mêmes!» («Производители, спасем себя сами!»); в первом варианте она начиналась со слова «Travailleurs» – «Трудящиеся». В русской версии этой строке соответствует «Добьемся мы освобожденья своею собственной рукой».

столярное, а иное ремесло… Вы же не считаете, что ваш столяр – автор, а Шекспира не считаете таким же человеком, как и ваш столяр. […]

Эта теория была нужна нам, но потом я с трудом освобождался от ее последствий. К сожалению, окружающие, те, кто общается со мной, не в силах забыть о ней. Это осложняет даже мои отношения с женщинами… Анн-Мари Мьевиль приглашают иногда представить наш совместный фильм «Здесь и вдали» или картины, сделанные ею без меня, и всякий раз на презентации говорят: «…которая работает с Годаром». Нет чтобы просто сказать: «Анн-Мари Мьевиль»…

[…]

…я считаю, что иногда знаменитости бывают очень интересны как своего рода феномены… наподобие рака, этакие незатейливые разрастания человеческой натуры, внезапно разбухающей до немыслимых размеров.

[…]

…у Барбры Стрейзанд невероятный голос, им она делает то, что Грета Гарбо или Яннингс делают в немом кино своим телом, жестами. А тексты пишет не она, и эти тексты не имеют никакого отношения к выразительности голоса.

[…]

…я хотел бы в следующем фильме – видимо, мы так и сделаем – создать для одного актера голос из пяти-шести чужих, из разных звуков, наконец, попробовать с животными, попробовать, чтобы мужчина говорил, к примеру, смесью голосов животного и женщины, но это требует очень большой работы, близкой к сочинению музыки. […] …если история реальна, это не значит, что герой все время должен говорить одним и тем же голосом, по ходу фильма их может быть и несколько – и смешанных, и нет, а доминировать может настоящий голос актера… Вообще можно сделать множество вещей, но, чтобы их придумать, нужно хоть немного времени, чуть-чуть свободы.

[…]

Насчет того, чтобы несколько актеров играли одну роль… Ведь, скажем, на заводе разные работники играют одинаковую роль для фирмы, на которую работают… нельзя сказать, что в этом смысле Бунюэль совершил такой прорыв[11]… нужно уметь эффективно этим пользоваться, уметь делать фильмы, где роль всего одна и тысяча актеров на нее.

[…]

---

11. Имеется в виду фильм Луиса Бунюэля «Этот смутный объект желания» (1977), где главную героиню играют две актрисы – Кароль Буке и Анхела Молина. В 1986 году Годар, снимая 12-минутный эпизод для киноальманаха «Ария» на сюжет и с использованием арии из написанной ровно тремя веками ранее, в 1686-м, оперы Ж.-Б. Люлли «Армида», сам поручит роль волшебницы Армиды, сначала ненавидевшей христианского рыцаря Рено/Ринальдо, а затем влюбившейся в него, двум молодым актрисам – воплощениям Ненависти и Любви. Правда, у Годара эти ипостаси Армиды вместо волшебства заняты уборкой гимнастического зала, а оперный Ринальдо превратился в культуриста.

…у профсоюзов с Церковью есть нечто общее: одни за благоденствие на земле, другие за благоденствие потом.

[…]

Никто еще не сделал фильма о рабочей забастовке… или о мафии… с использованием образа Дракулы или кого-нибудь вроде него. Сосать чужую кровь в буквальном или в переносном смысле – разница не так уж велика.

[…]

Берлин – могила Дракулы. На самом деле это в некотором смысле дух Гитлера. Гитлер похож на него – достаточно Дракуле приклеить усики… и всё, дело сделано. Гитлер – поразительный субъект. Можно взять кого угодно – старую даму, младенца, – приклейте усики и начешите прядь вот так… и сразу скажут: это он. Никто другой такого не достиг – ни Наполеон, ни Сталин – только Гитлер. Вот уж поистине единственный в своем роде. И приходишь к выводу, что все-таки должно быть нечто… наверное, у всех нас, хоть в какой-то степени, нечто общее с этим типом… если хватает такой ерунды, чтобы мы все стали на него похожи! Даже с Иисусом этот номер не проходит, сколько б вы ни надевали на себя терновые венцы!

[…]

Меня всегда так удивляло… точнее, занимало то, что музыкантам не нужны изображения, в то время как создателям изображений музыка необходима. Мне всегда хотелось, когда, например, идет батальная сцена… в американском фильме… или в психологическом – любовная, и вдруг слышишь музыку… и мне тут всегда хочется панорамирования или тревеллинга, чтобы увидеть и оркестр, а потом чтобы камера вернулась к сцене. То есть музыка должна прийти изображению на смену в тот момент, когда на него можно не смотреть и выразить что-то еще.

[…]

Я хорошо умел рисовать и сожалею, что перестал, но чтобы продолжать, я должен был бы стать специалистом по рисунку, карикатуристом или чем-то вроде того. Но тогда я только этим бы и занимался, и сейчас мне нужно было бы гораздо больше рисовать, чем писать или делать заметки; поэтому я делаю довольно абстрактные рисунки, рисую методом выстреливания и тому подобное, и часто выходит нечто чересчур абстрактное.

[…]

…что я люблю, так это, например, снимать анонсы кинолент. Одно тут досадно – нужно уложиться в пять минут. Это такие ролики, где говорится: «Скоро в нашем кинотеатре…», для меня они почти настоящие фильмы, я бы даже предпочел их настоящим. Мои анонсы длились бы четыре-пять часов, поскольку я распространялся бы о будущей картине во всех подробностях.

[…]

Сделать что-то можно лишь вдвоем. Или, если ты один, нужна какая-то раздвоенность… Нужно быть предателем или иметь двойное

гражданство… в общем, требуется та или иная двойственность. Все идеи Ленина возникли у него вне России. Потом у него дел было невпроворот, и в половине случаев он ошибался, потом умер. Творческий же взлет случился у него в изгнании, в Швейцарии, когда в России был голод, а Ленин совершал прогулки на велосипеде по горам над Цюрихом; там-то он и мыслил продуктивнее всего, мысленно будучи в двух местах одновременно.

[…]

Идея – это часть тела, такая же реальная, как и все прочие. Когда кто-то шевелит рукой – будь то рабочий, ввинчивающий на конвейере «Форда» болт; влюбленный, обнимающий любимую, или клиент, берущий чек, то все это – движение. Я часто пробую представить свое тело как нечто постороннее, мне совершенно чуждое, оболочкой чему служит мир. Оболочка – это граница, и у тела она может быть внутри или снаружи, а может быть и там и там. Нам вбили в головы, что тело – внутри, а то, что снаружи, к телу не относится. А оно относится – в той мере, в какой наружные изменения определяются тем, что внутри. […] Идея… да, если угодно, это порождение интеллекта, но я не вижу разницы между идеей и тем, что так не назовут. Нет ничего диаметрально противоположного идее. То есть идеи – всюду.

Идея не материальна, но это – фактор тела, как и тело – один из факторов идеи.

[…]

Что такое глагол «быть»? Почему нужно отвечать на вопрос «быть?»? Я считаю более интересным вопрос про «иметь».

[…]

Глагол «иметь» охотнее употребляют во Франции. Американцы прагматичнее – в той мере, в какой значимее глагол «иметь». Они сейчас употребляют «быть», пытаясь ответить на вопрос: «Что есть то-то?», чтобы взять верх и в культуре, после того как они взяли верх в экономике. Но утвердили проблему бытия европейцы, греческая культура или философы… Тех философов, кого больше заботила проблема обладания, любили меньше. Сократ вот никогда не задавался проблемами, касавшимися бытия, а всегда ставил весьма практичные вопросы. У него не имелось никакой системы, потому его и выгнали, заставили убить себя: ведь он необычайно раздражал людей.

[…]

Мне всегда казалось странным желание вторгаться. Я понимаю: хочется. Насилие неизбежно, но захват лишь для того, чтобы захватить и как-то по-иному пометить территорию, – что-то странное. По-моему, с этой точки зрения интересно изучить животных. Их никогда не изучают как некие иные виды человеческих существ. Я думаю, это сугубо человеческое – драться, просто чтобы поставить свое имя вместо имени другого, а потом сказать немцу: «Будешь теперь русским» или канадцу: «Будешь теперь американцем».

[…]

Я считаю, что труднее всего изменить не суть, а форму. […] …изменение человека, изменение формы занимает тысячелетия.

[…]

…почему кадр четырехугольный, прямоугольный, а не круглый? Ведь чтобы запечатлеться в виде четырехугольника, изображение должно пройти сквозь круглый объектив?

[…]

…свет как юность тьмы…

[…]

Все кадры (images) от рождения свободны и обладают равными правами[12], а фильмы суть не что иное, как история насилия над ними. Возьмите, например, декадрирование[13] у Бергмана, отсутствие кадра у Форда и у Росселлини[14] или, напротив, его явственность у Эйзенштейна – и увидите: все это делается для успокоения – умиротворения объекта страсти, утоления голода, умилостивления богов.

[…]

В моей истории кино будет рассматриваться, например, то, как у русских развитие ракурса съемки подменил сценарий и как это связано с тем, во что превратился в России социализм. […] До сих пор еще даже Америка сильнее России, ну… динамичнее – просто потому, что иногда Америка не ограничивается сценарием, а контролирует ход дел… Нередко чем более она пускает их на самотек, тем в большей степени потом берет над ними контроль.

[…]

Я понимаю, что в Китае или в России могут быть курсы сценаристов. При их политической системе это вполне естественно. Но при режиме свободного предпринимательства разве теоретически возможны курсы сценаристов?

[…]

Я хотел бы рассказать историю кино, но не только хронологически, а даже скорее археологически или биологически. Попытаться

---

12. Словами «Все люди от рождения свободны и обладают равными правами» начинается статья 1 Декларации прав человека и гражданина от 26 августа 1789 года и Всемирной декларации прав человека, принятой Генеральной Ассамблеей ООН 10 декабря 1948 года. Здесь Годар употребляет слово image в значении «кадр», но равноправие разных images в более широком смысле – изображений – он утверждает в своих фильмах многократно. Один из наиболее интересных случаев – «Фильм-социализм», сочетающий съемки мобильным телефоном, камерой HD, кадры из киноклассики и из малоизвестного видео…

13. Понятие «декадрирование» ввел критик Паскаль Боницер (Cahiers du cinéma, 1978, Janvier, N 284) для обозначения необычных ракурсов, не обоснованных требованиями действия или восприятия и отсылающих к другому измерению образа (к примеру, кадры, «режущие» лица в «Жанне д'Арк» Т. Дрейера).

14. Речь, конечно, о естественности построения кадра, продиктованной стремлением к реалистическому отображению событий, об изображении «жизни в формах самой жизни», как бы без участия режиссера, в этом случае не «выстраивающего» внутреннюю композицию кадра (Росселлини, будучи одним из главных авторитетов для Годара, при всем том почти не пользовался монтажом, точнее, в сверхдлинных план-эпизодах пользовался монтажом внутрикадровым).

показать, как складывались те или иные направления, – ведь когда рассказывают историю живописи, говорят же, к примеру, об истории развития перспективы, возникновения масляной живописи и т.д. В кино такие вещи тоже происходили не случайно. Все это делают мужчины и женщины, которые, живя в определенное время в определенных обществах, самовыражаются и неким образом запечатлевают свое самовыражение – или выражают свои впечатления. Там можно проследить геологические пласты, культурные сдвиги, но для того, чтобы на самом деле это сделать, необходимы средства ви́дения и анализа – не обязательно такие уж сильные, но адекватные. Однако их не существует.

[…]

…я свою жизнь делю на пятилетние периоды. Сейчас начало моей пятой жизни, можно сказать, что в свои 48 лет я завершаю четвертую жизнь и вынашиваю пятую. А тогда[15] было начало четвертой или конец третьей, и я чувствовал себя совершенно сбитым с толку. ◆

15. В 1968 году.

# КНИГИ И Я

Беседу ведет Пьер Ассулин

Впервые опубликовано в Lire, N 255, mai 1997.

**Пьер Ассулин.** Ведь для вас все начиналось не столько с фильмов, сколько с книг?

**Жан-Люк Годар.** Конечно. Это только Клод Лелуш может позволить себе вспомнить, как пятилетним смотрел «Гражданина Кейна». У меня все началось скорее с «Яств земных»[1]. Мне подарили эту книгу на четырнадцатилетие. Так я открыл для себя литературу. А в семье у нас все было очень строго. «Унесенные ветром», Мопассан были под запретом.

**Пьер Ассулин.** Любовь к литературе у вас от Годаров или от Моно?

**Жан-Люк Годар.** Скорее от Моно. Моя мать читала много. Но при этом вкус к немецким романтикам мне передал отец, который был врачом. Благодаря ему я с тринадцати до двадцати лет проглотил Музиля, Броха, Томаса Манна. Повлиял – причем изрядно – на меня и дед. Он был банкиром, работал в «Париба». Дружил с Полем Валери, имел все его книги. Его библиотеку называли «Валерианум». На годовщины его свадьбы мне приходилось декламировать «Кладбище у моря». Нравилось мне и его «Всё как есть»[2]. Он не был таким нелюдимым, как Сиоран, но и времена были другие. У Валери тоже есть красивые фразы.

**Пьер Ассулин.** А другие писатели?

**Жан-Люк Годар.** Андре Жид как автор «Фальшивомонетчиков», Грин – «Полуночи» и «Левиафана», почти весь Бернанос, еще Шардонн и Жуандо. Все это немало повлияло на меня. Чуть не забыл Мальро, его «Очерк пси-

1. Речь о произведении Андре Жида «Яства земные» (1897), в котором проповедовалась романтическая идея «кочевничества».

2. «Кладбище у моря» – стихотворение Поля Валери из сборника «Чарованья» (1922). «Всё как есть» (Tel quel, 1941–1943) – сборник фрагментов из записной книжки Поля Валери.

хологии кино», его «Психологию искусства», «Орешники Альтенбурга», еще «Удел человеческий» – этот роман был раскритикован в пух и прах, а вот мне он кажется непревзойденным. Незабываема также его статья о Фолкнере… Да, вот Мальро…

[…]

**Пьер Ассулин.** Какие воспоминания у вас о юности?

**Жан-Люк Годар.** Читал я чрезвычайно много. А потом стал жить. Но в этой взрослой жизни никто уже не приводил меня в такое восхищение, как прежде Жид. В двадцать лет я, правда, пережил потрясение от Дэшила Хэммета и Томаса Харди, чьего «Джуда Незаметного» открыл для себя благодаря сюрреалистам. Но восхищение с тех пор испытывал только как зритель. Восторг от чтения сейчас могу почувствовать, лишь перечитывая классику.

**Пьер Ассулин.** А новые романы читаете?

**Жан-Люк Годар.** Ни одного. Предпочитаю историю, мемуары, книги по естественным наукам, философии и особенно литературные биографии. Мне интересны человеческие причуды, отношение Джойса или Конрада к своей семье… До того как я прочел о жизни Джордж Элиот, я думал, что это мужчина. Нравятся мне журналистские расследования, когда ими занимаются писатели, – «О хладнокровии» Трумена Капоте, «Майами и осада Чикаго» Нормана Мейлера. Во Франции такие вещи делает лишь Жиль Перро. Моя любимая вещь Перро – «Особый человек», о жизни Анри Кюрьеля[3]. […]

**Пьер Ассулин.** А как попали к вам «Хрюизмы»[4]?

**Жан-Люк Годар.** Издатель этой книги – мой приятель, и я подумал: почему бы мне не забронировать права на пару лет – и заплачу не слишком дорого, и соблюду приличия. Подумал: может быть, когда-нибудь я этим заинтересуюсь…

**Пьер Ассулин.** Но вы прочли это?

**Жан-Люк Годар.** С трудом. Читается непросто. Я пробовал перепродать права другим, но больше эта книжка никого не увлекла. Жаль, что Мари Даррьёсек не режиссер. Идея ей пришла оригинальная. Ей бы не роман писать, а снять картину. Кино нуждалось в ней.

---

3. Роман Жиля Перро «Особый человек» (Un homme à part, 1984) рассказывает о том, как сын каирского еврея, банкира-миллиардера, воспитанный иезуитами Анри Кюрьель (Curiel) в 1940-е годы стал вдохновителем коммунистического движения в Египте, затем, после концлагерей, тюрем и высылки в 1950 году, – создателем компартии Судана, борцом за независимость Алжира в рамках FLN, потом главой этой организации, пятнадцать лет руководил во Франции уникальной школой подпольщиков «третьего мира» и сетью солидарности с освободительными движениями этих стран (в особенности Южной Африки), наладил первые секретные контакты между Организацией Освобождения Палестины и руководством Израиля и был убит так и не установленными лицами в Париже 4 мая 1978 года.

4. «Хрюизмы» (1996; Truismes, от la truie – «свиноматка») – литературный дебют 27-летней Мари Даррьёсек (Darrieussecq); в романе аллегорически трактуется положение женщины в современном обществе. Рассказчица живет неподалеку от свинарника, работает в Париже в косметическом салоне и постепенно превращается в свинью. Годар думал занять в экранизации этой книги снятую им в фильме «Моцарт навсегда» Беранжер Алло, но от затеи пришлось отказаться из-за чересчур высокой стоимости компьютерных спецэффектов.

**Пьер Ассулин.** Но везде писали, что экранизировать «Хрюизмы» собираетесь вы!

**Жан-Люк Годар.** Не сейчас. Я прочитал этот роман раза три-четыре, представляя, будто я не режиссер, а продюсер. Пришел к выводу, что это не только трудно, но и дорого. Может, надо было сделать театральную пьесу. Или басню. У меня есть кое-какие смутные идеи насчет формы, насчет движения, отдельных моментов сценического действия. Это что-то слишком уж своеобразное. Возможно, лучше снять по этой книжке анимационный фильм, но – театральный… правда, я не понимаю, как это можно сделать.

**Пьер Ассулин.** Из-за превращения?

**Жан-Люк Годар.** Даже нет. Не так уж трудно показать, что женщина превращается в свинью. Но получится ли фильм без комментариев? И в театре, и в кино приходится заботиться о восприятии зрителя, о тех условиях, в которых оно происходит. Во избежание обмана ожиданий.

**Пьер Ассулин.** Зрительских?

**Жан-Люк Годар.** Моих собственных.

**Пьер Ассулин.** Значит, по-вашему, «Хрюизмы» экранизировать нельзя?

**Жан-Люк Годар.** Может, и так. И это доказательство того, что книга хороша.

**Пьер Ассулин.** И нет великого романа, по которому был снят великий фильм?

**Жан-Люк Годар.** Сейчас подумаю… Пожалуй, нет.

**Пьер Ассулин.** А «Лолита» Стэнли Кубрика?

**Жан-Люк Годар.** Фильм средний. Но Набоков для меня писатель не великий.

**Пьер Ассулин.** А кто великий?

**Жан-Люк Годар.** Мадам де Лафайет. Я перечитываю сейчас «Принцессу Клевскую» в связи с намерением снять фильм о любви на Западе. Бальзак, Стендаль, Флобер, Толстой, Достоевский, Диккенс, Томас Харди, Джордж Мередит, Вирджиния Вулф, великие американцы… Вот они – писатели, их самое большее десятка два. У них есть стиль, в котором проявляется душа, тогда как Гюнтер Грасс или Джон Ле Карре обладают лишь талантом.

**Пьер Ассулин.** Выходит, если ваше «Презрение» – фильм замечательный, значит, роман Моравиа – так себе…

**Жан-Люк Годар.** Он написал всего одну хорошую книгу – первую, «Обманутые ожидания». Она предвещает кино Антониони. Почему я выбрал именно «Презрение»? Продюсер Карло Понти купил на него права.

**Пьер Ассулин.** Фильм был вам заказан?

**Жан-Люк Годар.** Организовал этот заказ я сам, как во всех прочих случаях. Я не особенно был увлечен этим романом. Значит, из него могло что-нибудь получиться. С хорошей книгой такой номер не пройдет. То, что Шлёндорф сотворил в «Любви Свана» или Джеймс Айвори в своих «Бостонцах» из Генри Джеймса, а из Форстера – в «Комнате с видом», недорогого стоит. Шедевры следует читать, а не снимать. Экранизировать «Путешествие на край ночи» – дело гиблое. А вот

средненькие романы, какие писали Хэмметт, Чандлер, как раз можно. «Алчность» Эриха Штрогейма – фильм хороший потому, что роману Фрэнка Норриса цена невысока. Джон Форд экранизировал «Табачную дорогу» Эрскина Колдуэлла, но это не лучший его фильм. Кинг Видор в свое время мог вдохновиться «Бэббитом» по той причине, что Синклер Льюис – это вам не Фолкнер.

**Пьер Ассулин.** Тем не менее не всегда кино удавалось полностью освобождаться от литературы…

**Жан-Люк Годар.** Это правда. Но, с другой стороны, можно сказать, что зачастую литература – это кино. «Я прекрасно понимаю… Я ясно вижу, что…» Когда в романах так написано, кто выражает свои мысли? Следователь, ученый, журналист, св. Павел на пути в Дамаск… Это подпись к кадру фильма, проходящего перед внутренним взором…

**Пьер Ассулин.** А вы никогда не испытывали искушения перенести на пленку то, чем восхищались?

**Жан-Люк Годар.** «Дикие пальмы» Фолкнера. Не раз об этом думал. Отступился потому, что из этого не вышло бы ничего хорошего. Пришлось бы взять только безумную любовь пары, жертвующей всем в поисках абсолюта, и пренебречь историей старого каторжника, то есть уничтожить пару истинных героев книги.

[…]

**Пьер Ассулин.** Читая роман, вы видите какие-нибудь картины?

**Жан-Люк Годар.** Редко. Тогда я был бы скверным режиссером. Какой интерес видеть девушку, склонившуюся над подушкой, когда читаешь «Исчезнувшую Альбертину»? Если бы я видел образы в том смысле, в каком употребляет это слово «Пари-матч», я был бы и плохим читателем. Только Лелуш в процессе чтения «Отверженных» воображает кадры. Заметьте, он убрал имя Гюго с афиши[5]. Должно быть, испугался, что это уменьшит число зрителей, покажется каким-то старомодным. Что ж, плачевно.

**Пьер Ассулин.** Дилемма «отступление от источника – верность ему», долгое время волновавшая авторов экранизаций, видимо, для вас неактуальна?

**Жан-Люк Годар.** Каждый делает что хочет. В случае с «Презрением» Моравиа проявил большую любезность. Он сказал мне: «Не похоже – ну и ладно».

**Пьер Ассулин.** Но среди ваших лент хватает экранизаций таких авторов, как Беньямино Йопполо, Долорес Хитченс, Лайонел Уайт…

**Жан-Люк Годар.** Посредственных книжек на свете предостаточно…

**Пьер Ассулин.** Вряд ли вы так скажете про фильм «Хвала тебе, Мария», где использовали книгу Франсуазы Дольто…

**Жан-Люк Годар.** Но «Евангелие с позиций психоанализа» – не роман! И взял я у нее только одну идею, заключенную в предисловии! Так же, как исходной точкой замысла моей последней ленты «Моцарт навсегда» стала статья Филиппа Соллерса, напечатанная в «Монд де ливр»,

5. В экранизации «Отверженных» Гюго, которую в 1994 году снял Клод Лелуш, действие перенесено в начало XX века.

где он пишет, что в Сараево под бомбами если что и ставить, то никак не Беккета, не «В ожидании Годо», а уж скорее Мариво.

**Пьер Ассулин.** А те две книжечки, которые у вас только что вышли[6], – что они собой представляют?

**Жан-Люк Годар.** Это не книги. Скорее воспоминания о фильмах, без фотокадров и без малоинтересных подробностей типа «подъезжает машина…». Лишь произнесенные фразы. В каком-то смысле это продолжение фильма. Там есть даже то, чего в нем нет, – что для воспоминания не слабо. Эти книжки не относятся ни к литературе, ни к кино. Так, следы фильма, близкие к некоторым текстам Дюрас.

**Пьер Ассулин.** Вы не считаете себя несостоявшимся писателем, как все ваши друзья из «новой волны»?

[…]

**Жан-Люк Годар.** Вначале я подумывал о том, чтобы писать. Намерение было, но не вполне серьезное. Мне хотелось опубликовать свой первый роман в «Галлимар». Попробовал: «Настала ночь…», но не закончил даже первой фразы. Тогда я решил стать художником. Как видите, в конце концов пришел к кино.

**Пьер Ассулин.** Но все-таки пройдя через письмо?

**Жан-Люк Годар.** Да, я сперва писал о фильмах, потом стал снимать. Было много критических статей в «Кайе дю синема» и в «Ар». Но кино как вид письма я не рассматривал. Все-таки это зрелище.

**Пьер Ассулин.** А как же сценарии?

**Жан-Люк Годар.** Нужно было делать кое-какие заметки, чтобы управлять созданием фильма, но это не значило «писать». Довоенные американские сценарии, написанные романистами, были достойны публикации. Сейчас это не так. Это просто набор реплик плюс время от времени фразы типа «интерьер, день» или «натура, ночь». Ничего интересного. Это дают прочесть тем, кто может вложить деньги в фильм. Любопытно, что они там представляют при чтении сценария? Впрочем, они их и не читают.

**Пьер Ассулин.** В иные времена вы были явно горячее! В шестьдесят шесть лет культурная ненависть чуть-чуть ослабевает?

---

6. На сей день издательством P.O.L. выпущено уже девять таких сборников фраз из фильмов Годара – «ЖЛГ/ЖЛГ», «Моцарт навсегда», «Германия, год 90-й, всё с нуля», «Дети играют в Россию», «2 x 50 лет французского кино», «Хвала любви», «Старое место», «Наша музыка», «Фильм-социализм». Фразы – то есть реплики и закадровый комментарий – публикуются без различения цитат и оригинальных высказываний, без указания имен персонажей, в столбик, где на каждой строчке – фрагмент, содержащий от одного до максимум шести-семи слов, да и то если слова совсем короткие. Знаков препинания почти нет (можно вспомнить, что этот прием, придуманный Блезом Сандраром, – его концепция верлибра: по идее на строчку, по строчке на идею, – но увековеченный Аполлинером, стал одним из символов новой поэзии и применялся Превером, Элюаром и Арагоном); функции пунктуации здесь в некотором смысле выполняет членение на фрагменты. Заглавные буквы – лишь в начале имен собственных. Фразы разных персонажей, если они в фильме следуют друг за другом или с небольшим разрывом, не разделены даже пробелом: пробелы в несколько строк – до двух третей страницы – указывают на то, что перед читателем разные эпизоды. Такую запись текста, зрительно напоминающую белый стих, завершает список авторов цитируемых фраз – без указания, где чья. Таким образом, Годар, хотевший, чтобы его фильмы можно было «только смотреть» и «только слушать», здесь предлагает их «только читать».

**Жан-Люк Годар.** Проявляется пореже, не столь резко, но не исчезает. Вообще-то «новая волна» о людях ничего плохого и не говорила. Только о произведениях, и – доказательно.

**Пьер Ассулин.** Это чтение Сиорана вас так умиротворило?

**Жан-Люк Годар.** Оно отвечает моей склонности к афоризмам, к обобщению, к пьескам, построенным на поговорках. Возможно, вкус к ним у меня от научных формул. Афоризм – своего рода резюме, при этом открывающее возможности для развития. Как узел: его можно завязать в разных направлениях, но, так или иначе, ботинок держится. Это не мысль, а ее след. Поэтому я у Сиорана всегда стараюсь вычитать все вложенные им смыслы. Это очень хорошо написано. Дух у него преобразует материю. Сиоран дает мне материал, из которого дух добывает пищу, сказал бы Брессон.

**Пьер Ассулин.** А чем вас так прельщают афоризмы?

**Жан-Люк Годар.** Своим сходством с сортировочной станцией. Входишь туда, выходишь, снова возвращаешься. Найдешь хорошую мысль – можно задержаться. Потом берешь ее с собой. Всё читать не обязательно. Пессоа, которого я тоже очень люблю, все же слишком мрачен, а вот Сиоран помогает жить. Это особый вид мышления, отличный от того, которое имеет начало, середину и конец. Здесь не рассказывается история, а схвачен один лишь ее миг.

[…]

**Пьер Ассулин.** Вы меланхолик?

**Жан-Люк Годар.** Я скорее мечтатель. Одинокий[7]. Слишком.

**Пьер Ассулин.** С кем из творцов вы ощущаете общность судьбы?

**Жан-Люк Годар.** С Новалисом, с Николя де Сталем… С людьми, которые ушли из жизни молодыми. И – трагически. Сейчас я чувствую особую близость к Антонену Арто. Я всегда его любил. Учась в лицее, снимал комнату в Париже на рю д'Ассас у Жана Шлюмберже[8]. Както в 1947 году к Жану зашел Андре Жид, они вместе собирались на какой-то вечер. «Можно с вами?..» Я попал в театр «Вьё Коломбье», на знаменитую лекцию Антонена Арто[9]. Он говорил, что не умеет писать, но все же пишет и что написанное им нужно публиковать, чтобы его освобождать. Я же всегда считал, что не умею снимать. Мне не

7. Годар напоминает собеседнику название автобиографической книги Жан-Жака Руссо «Прогулки одинокого мечтателя».

8. Речь о годах учебы Годара в лицее Бюффон (1946–1948). Правда, как сообщает в своей биографической книге Колин МакКейб, сначала Годар поселился на той же улице д'Ассас не у Шлюмберже, а в пансионе м-м Мелон, напротив Люксембургского сада.

9. Трехчасовая лекция «Свобода мысли», на которую в 900-местном зале «Вьё Коломбье» (Vieux Colombier, «Старая голубятня») собрался «весь Париж» (достаточно назвать Камю, Бретона, Пикассо, Дерена, Брака, Артюра Адамова, Анри Мишо), была прочитана Антоненом Арто 13 января 1947 года. Пятидесятилетний Арто после девяти лет пыток электрошоком и тому подобных методов лечения в психиатрической лечебнице в Родезе был так слаб, что не сразу смог читать подготовленный им текст. Но постепенно, вспоминают очевидцы, он буквально возродился почти из небытия.

верят, потому что раз-другой успеха я добился. Но у меня все так же, как и у Арто. Различие – в деньгах.

**Пьер Ассулин.** Вы страдаете от одиночества?

**Жан-Люк Годар.** Одиночество – не изоляция. Каждый всегда – «двое в одном». В каждом содержатся другие. Вот если одиночество перерастает в изоляцию, это тяжело перенести.

**Пьер Ассулин.** Ваш случай?

**Жан-Люк Годар.** Отчасти да.

**Пьер Ассулин.** Вы страдаете от этого?

**Жан-Люк Годар.** Немного…

[…]

**Пьер Ассулин.** Что вам дает литература, чего никогда бы не дало кино?

**Жан-Люк Годар.** Вот как раз книгу. Она позволяет возвращаться назад. В литературе есть немножко прошлого и много будущего, но нет настоящего. В кино одно сплошное настоящее, которое только и делает, что превращается в прошлое. На экране настоящее (présent) – это то, что предстает пред вами (vous est présenté) в тот момент, когда оно уходит. Думать, писать, рисовать – все это родственные вещи. Кино же в этой семье творческих занятий остается посторонним, иммигрантом, слугой. Оно становится другом семьи. Я – из числа таких друзей. При этом чувствую себя стоящим ниже всех творцов, которых люблю. Что меня совершенно не смущает. Я знаю, что я – в этом мире. Они имеют право жить в гостиной, я – в прихожей. Не потому, что я снимаю фильмы. Кино – одно, тогда как прочие – вместе. Оно возникло из такого места, которого они не знали.

**Пьер Ассулин.** Поэтому у книг и фильмов всегда будет разный статус?

**Жан-Люк Годар.** Не знаю. Средний, заурядный фильм всегда будет принадлежать к тому же кругу, что и величайшие ленты. Все это – кино. А заурядный роман не относится к той же литературе, что и великие романы. Я не могу этого объяснить, но я так чувствую.

**Пьер Ассулин.** Так чем вы все-таки обязаны литературе?

**Жан-Люк Годар.** Склонностью к эксперименту. Режиссер думает глазами и ушами, художник думает руками. Литература стала для меня пристанищем. Она углубила мое мировидение. Книги рассказали мне о том, чего я не слышал от живых людей. Литература занимается расследованием. В этом смысле она преподала мне урок творческой морали. Я обязан ей своим нравственным сознанием. Литература – слово, противостоящее слову государства, правительства, властей. Слово не партий, а людей, с глазу на глаз. Когда ты пишешь книгу, ты с ней наедине, говорит Дени де Ружмон. Вот и я так со своими фильмами – Кафка ведь просил нас делать позитив из негатива[10]. Литература стала моей крестной матерью. Я вновь обрел ее, когда опять стал много читать. Кино уже не может обеспечивать такой связи с реальностью.

[…] ◆

10. Кафка просил наоборот.

Жан-Люк Годар – Жан-Мари Леклезио

# ЛИЦОМ К ЛИЦУ

В беседе принимают участие журналисты еженедельника «Экспресс» Ален Жуффруа и Франсуа Ботт

Впервые опубликовано в L'Express 9 mai 1966.

[…]

**«Экспресс».** Недавно вы сказали, что собираете досье, на которое потом будут ссылаться.

**Жан-Люк Годар.** Да, я действую, как археолог. Пытаюсь поскрести, чтобы выявилось то, что скрыто.

**Жан-Мари Леклезио.** Вы считаете себя моралистом?

**Жан-Люк Годар.** О да, я полагаю, все мы моралисты. Просто не говорим об этом вслух, поскольку это всегда звучит претенциозно…

[…]

**Жан-Мари Леклезио.** […] Считаете ли вы, что религии больше нет, что она может отмереть? Какое место вы отводите религии по отношению к морали?

**Жан-Люк Годар.** Религия и мораль – одно и то же. Можно сказать, что религия – одна из практических форм морали.

**Жан-Мари Леклезио.** Каждый, кто пытается выработать идеальную концепцию существования человека в обществе, хотел бы создать Государство, то есть иметь в своем распоряжении страну и ею управлять. Ввели бы вы туда религию?

**Жан-Люк Годар.** Религию – нет. Для меня мораль – это правильное, сообразное поведение. Религия – это просто вера. Можно верить в спорт, в поэзию, это тоже религии, и я не против таковых; но мораль я ставлю выше.

**Жан-Мари Леклезио.** Мне это удивительно, так как мораль сейчас – это защита права собственности: нельзя убивать других, надо стеречь свою жену, чтобы другие не пришли и не отняли ее у вас… А вот религия, мне кажется, придает жизни более величественный тон.

**Жан-Люк Годар.** Если угодно…

**Жан-Мари Леклезио.** Так вы согласны?

**Жан-Люк Годар.** Да, только договоримся о смысле слов.

**Жан-Мари Леклезио.** Вообще религия определяет отношения человека с Богом, со словом, с бесконечностью.

**Жан-Люк Годар.** Для меня мораль определяет отношения человека с миром. Мир представляется мне более обширным, чем Бог. Идея Бога, на мой взгляд, заключена в идее мира.

**«Экспресс».** Бога выдумали люди.

**Жан-Мари Леклезио.** Вы уверены?

**«Экспресс».** Да.

**Жан-Мари Леклезио.** А вот я уверен, что вы не всегда в этом уверены.

**«Экспресс».** Сейчас – уверен.

**Жан-Мари Леклезио.** А я сегодня вечером не буду в этом так уверен.

**Жан-Люк Годар.** Быть религиозным значит верить, что мир заключен в Боге, быть моралистом – наоборот: что Бог заключен в мире. Религиозные люди зачастую опаснее, чем нравственные, так как они жаждут торжества религии, тогда как люди нравственные никогда к торжеству морали не стремятся.

**Жан-Мари Леклезио.** Они хотят, чтобы восторжествовали деньги.

**Жан-Люк Годар.** Деньги – не мораль, это религия.

**Жан-Мари Леклезио.** Наверное, я напрасно говорю «религия», это слово звучит уже несколько реакционно, я-то имел в виду религиозность, стремление к тому, что…

**«Экспресс».** К восприятию бесконечного?

**Жан-Мари Леклезио.** Именно… Если обратиться за примером к первобытным обществам…

**Жан-Люк Годар.** А мы и ныне живем в первобытном обществе… с тотемами – «Кока-кола», «Дженерал моторс», – с магическими заклинаниями, ритуалами, табу… Все формы – прежние.

**Жан-Мари Леклезио.** Да, но на эти формы влияет, их изменяет давление коллективного общества… Первобытные сообщества возникли, организовались, когда человек задумался: «Как уберечь жену? Что делать, чтобы у меня не крали баранов? Не хотелось бы, чтобы их кто-то съел», – вот на чем основана мораль… Потом умнейшие люди общества, размышляя о будущем, думают: «Я не хочу, чтоб меня съели, когда я состарюсь» и измышляют ритуалы, но ведь для того, чтобы их соблюдали, эти ритуалы должны иметь связь с бесконечностью, с чем-то сторонним по отношению к человеку. Чтобы в старости тебя не съели, нужен Бог, который внушал бы другим некоторый страх. Поэтому и невозможно представить человеческое общество без участия внечеловеческого начала. Я не представляю, как такое может быть.

**Жан-Люк Годар.** Это начало – человеческая совесть.

**Жан-Мари Леклезио.** Не уверен, что ее достаточно.

**Жан-Люк Годар.** Чтобы тебя не сожрали, нужно будить в людях совесть.

**Жан-Мари Леклезио.** Если люди не будут больше верить ни во что… не будут верить в красоту, в поэзию, боюсь, что молодежь начнет рушить дома и отбирать ваших баранов, ваших жен.

**Жан-Люк Годар.** Для этого и надо пробуждать их. Писать для них романы, снимать фильмы…

**«Экспресс».** Вы сказали: нужно минировать общественную почву. Не кажется ли вам, что ставить мины ныне нелегко? Что мы сами себе надзиратели? Что процесс творения предполагает самоцензуру?

**Жан-Люк Годар.** Думаю, что да. Но замечаем мы это не сразу… Сейчас первая наша задача – выбраться из укрепленного лагеря, заставить людей спуститься со сторожевых вышек… После, когда будем уже в чистом поле, нужно будет за собой присматривать. Пока что у меня ощущение, что я не в чистом поле, а среди колючей проволоки. Важно ее перерезать.

**«Экспресс»** *(обращаясь к Жан-Мари Леклезио).* Вам тоже видятся вокруг проволочные заграждения?

**Жан-Мари Леклезио.** Нет. Если это проволока формы, я ее не чувствую. А если проволока морали…

**Жан-Люк Годар.** Именно, я и имел в виду колючую проволоку жизни в обществе.

**Жан-Мари Леклезио.** Тогда да. Живем мы в доте, в бункере, и я представить иной жизни не могу.

**«Экспресс».** Вы думаете, нельзя выйти из дота?

**Жан-Мари Леклезио.** Абсолютно невозможно.

**Жан-Люк Годар.** Но привести его в порядок можно.

**«Экспресс».** Преобразовать?

**Жан-Люк Годар.** Да.

**«Экспресс».** Во что?

**Жан-Люк Годар.** Ну, в дом у озера.

**«Экспресс».** Ваши герои всегда заканчивают поражением, самоубийством.

**Жан-Люк Годар.** Да, но эти поражения – лишь преходящие моменты. Вечером, когда прогуливаешься вдоль озера, реагируешь на все не так, как, например, утром на улице. ◆

# SUMMARY


**Kira Muratova**
**The girl with a book in hands**
A script.
*An exclusive publication of IK.*

**Vladimir Baskakov's letter to Kira Muratova about the script "The girl with a book in hands".**

**Sergei Bratkov, Anatoly Vasilyev, Boris Mikhailov, Ludmila Petrusheskaya, Valentin Silvestrov:**
**memory of Kira Muratova.**

**Kira Muratova**
**Kind Klaudia, angry Faina**
Kira Muratova's director's treatment of Renata Litvinova's script.

**Andrei Zvyagintsev**
**The tenth element**
Monologue about the Cannes' jury.

**Zara Abdullayeva**
**The anarchist**
Review of Hirokazu Koreeda's MANBIKI KAZOKU / SHOPLIFTERS.

**Sergei Tsyrkun**
**Japanese god of cinema**
Notes on Hirokazu Koreeda's MANBIKI KAZOKU / SHOPLIFTERS (Japan).

**Alexei Medvedev**
**Additional variables**
Review of Lee Chang-dong's BIRNING (South Korea).

**Lee Chang-dong – Oh Jeong-mi**
**Dance in search of life sense**
Oh Jeong-mi talks to Lee Chang-dong.

**Evgeny Gusyatinsky**
**Bottom line**
Review of Jia Zhangke's JIANG HU ER NV / ASH IS PUREST WHITE (China – France – Japon).

**Egor Moskvitin**
**Waiting for ghetto**
Review of Spike Lee's BLACKKKLANSMAN (USA).

**Anton Dolin**
**Brothers**
Review of Alice Rohrwacher's LAZZARO FELICE (Italy – Switzerland – France – Germany).

**Alice Rohrwacher**
**Lost and found**
Paolo Perrone talks to Alice Rohrwacher.

**Andrei Plakhov, Elena Plakhova**
**Humankind as dogkind**
Review of Matteo Garrone's DOGMAN (Italy – France).

**Larisa Malyukova**
**Novel as a ballad**
Review of Pawel Pawlikowski's COLD WAR (Poland – France – Gr. Britain).

**Zinaida Pronchenko**
**Cutting edge**
Review of Yann Gonzalez' UN COUTEAU DANS LE COEUR / KNIFE+HEART (France – Mexico – Switzerland).

**Nina Tsyrkun**
**Testing time**
Review of Lukas Dhont's GIRL (Belgium – Netherlands).

**Igor Sukmanov**
**The hidden**
Review of Jafar Panahi's SE ROKH /THREE FACES (Iran).

**Vadim Rutkovsky**
**Social vices, private merits**
Review of Nadine Labaki's CAPHARNAÜM (Lebanon – USA).

**Dmitry Desyaterik**
**Third rate people**
Review of Sergei Loznitsa's DONBASS (Germany – Ukraine – France – Netherlands – Romania).

**Elena Smolina**
**Custom union**
Review of Ali Abbasi's GRÄNS / BORDER (Sweden – Denmark).

**Evgeny Maizel**
**Olympic Games**
Review of Gabriel Abramtes and Daniel Schmidt's DIAMANTINO (Portugal – France – Brasil).

**Denis Kataev**
**The last disco**
Review of Gaspar Noe's CLIMAX (France).

**Olga Shakina**
**The knight of an unripe image**
Review of Terry Gilliam's THE MAN WHO KILLED DON QUIXOTE (Spain – Belgium – France – Portugal – Gr. Britain).

**Anton Dolin**
**Notes from a dead house**
Review of Lars von Trier's THE HOUSE THAT JACK BUILT (Denmark – France – Germany – Sweden).

**Lev Karakhan**
**Through dark glasses**
LE LIVRE D'IMAGE: images of Jean-Luc Godard.

**Queue to Godard**
Press-conference on FACETIME at the Cannes film festival.

**Dmitry Volkostrelov:**
**"Since about us, then still Godard"**
Conversed by Zara Abdullayeva.

**Guy Debord**
**Preliminary notes to creation of a united revolutionay program**
An excerpt from the Anthology of Debord's works "Situationists and new forms of action in politics and art".

**Guy Debord**
**Message of the Paris Committee of the Situationist International to the members and comrades, who supported our theses with commentaries.**
An excerpt from the Antology of Guy Debord's works "Situationists and new forms of action in politics and art".

**Galina Zvereva**
**1968 in social network and media**

**Boris Groys:**
**"It was revolution of life"**
Conversed by Zara Abdullayeva.

**Jean-Luc Godard**
**On "Vladimir and Rosa"**
Godard in Hollywood.

**Jean-Luc Godard**
**Manifesto**
In connection with screening of LA CHINOISE at the Avinion festival in June 1967.

**Jean-Luc Godard**
**Two-front war**
In connection with LA CHINOISE. Conversed by correspondents of Cahiers du cinéma.

**Jean-Luc Godard**
**From the Introduction to the true film history**
Fragments.

**Jean-Luc Godard**
**Books and me**
Conversed by Pierre Assouline.

**Jean-Luc Godard – Jean-Marie Le Clézio**
**Face to face**
Talks with journalists of L'Express weekly.

# ИСКУССТВО КИНО

**ЖУРНАЛ ВЫХОДИТ С ЯНВАРЯ 1931 ГОДА**

№7/8 2018

7/8

Издатель: Некоммерческое партнерство
«Редакция журнала «Искусство кино»

ЖУРНАЛ ИЗДАЕТСЯ ПРИ ПОДДЕРЖКЕ

**Федерального фонда социальной и экономической поддержки отечественной кинематографии**

**Компании «СТС Медиа»**



**главный редактор** Антон Долин
**заместитель главного редактора** Зара Абдуллаева
**исполнительный директор** Елена Левченко
**ответственный секретарь** Лариса Калгатина
**редакторы** Елена Стишова, Нина Цыркун, Евгений Гусятинский
**специальный корреспондент** Лев Карахан
**верстка** Галина Зайцева
**корректоры** Евгений Аввакумов, Татьяна Фирсова
**секретарь редакции** Анна Закревская

**автор макета** Сергей Андриевич

**шеф-редактор сайта kinoart.ru** Евгений Майзель

**спецпроекты** Екатерина Титаренко

**редактор «Синематеки»** Владимир Кочарян

**научный совет журнала:**
З.Абдуллаева, к.иск.
Ю.Богомолов, к.иск.
А.Голубовский, к.иск.
И.Гращенкова, д.иск.
Л.Гудков, д.филос.н.
Н.Дымшиц, к.иск.
В.Зверева, к.ист.н.
А.Качкаева, к.филол.н.
С.Медведев, к.ист.н.
А.Плахов, к.иск.
И.Полуэхтова, д.соц.н.
О.Рейзен, д.иск.
И.Рубанова, к.иск.
М.Теракопян, к.иск.
М.Туровская, д.иск.
Н.Цыркун, д.иск.
А.Шатских, д.иск.
М.Швыдкой, д.иск.
С.Экштут, д.ист.н.



**АДРЕС РЕДАКЦИИ**

119002, Москва, ул. Арбат, 35, офис 341
Телефон *(499)* 248 28 22
Факс *(499)* 241 08 52
e-mail: filmart@yandex.ru
www.kinoart.ru

Сдано в набор 23.06.2018. Подп. к печати 7.08.2018
Формат бумаги 70X100 1/16. Бумага мелованная 90
Гарнитура Charter. Печать офсетная
Печ. л. 19,5

Тираж 3000 экз.

Заказ 23902
ПО «Периодика», Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

**Our address:**
Arbat street, 35, 119002, Moscow, Russia
Tel. *(499)* 248 28 22
Fax *(499)* 241 08 52



© Журнал «Искусство кино», 2018


16+


ISSN 0130-6405

АДАМ ДРАЙВЕР
ДЖОНАТАН ПРАЙС
СТЕЛЛАН СКАРСГАРД
В КИНО С 27 СЕНТЯБРЯ
OFFICIAL SELECTION
FESTIVAL DE CANNES
ЧЕЛОВЕК, КОТОРЫЙ УБИЛ
Дон Кихота
ФИЛЬМ
ТЕРРИ ГИЛЛИАМА
16+
ЖУАНА РИБЕЙРУ
ОЛЬГА КУРИЛЕНКО
РОССИ ДЕ ПАЛЬМА

# Китано. Лучшее

Кинотеатр Космос: 5.10.18 Фейерверк; 6.10.18 Затойчи.
Кинотеатр Факел: 7.10.18 Сонатина; 13.10.18 Кикуджиро; 14.10.18 Куклы.
Билеты на mos-kino.ru

18+

синематека синематека
ИСКУССТВО КИНО
синематека синематека

МОСКИНО

Департамент культуры города Москвы

ГОД ЯПОНИИ В РОССИИ 2018

JAPANESE FILM FESTIVAL

JAPANFOUNDATION